Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

MEANS AND MEANINGS OF COMMUNICATION. CONTEXTS AND INTERDISCIPLINARITY

LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2022

Date: 22-23 October 2022

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureş

MEANS AND MEANINGS OF COMMUNICATION. CONTEXTS AND INTERDISCIPLINARITY
Section: ***Literature***
ISBN: 978-606-93691-9-7
Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureș, 2022
Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.cci@gmail.com

Contents

MEMORY, BIOGRAPHY AND FICTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE 7
Iulian Boldea 7
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 7
FROM COMMODITY TO DAILY RITUAL: COFFEE IN FICTION 14
Delia-Maria Radu 14
Assoc. Prof., PhD, University of Oradea 14
ROMANIAN LITERATURE AT SOFIA IN 2020-2022: A CASE STUDY DURING PANDEMIC ERA 20
Luiza Catrinel Marinescu 20
Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University ,,St. Kliment Ohridsky", Sofia 20
1GEOCRITICAL STRATIGRAPHY OF CAHUL CITY: URBAN IMAGE IN DIACHRONY 31
Ludmila Şimanschi 31
Assoc. Prof., PhD, Moldova State University 31
ETHNICITY AND TELEOLOGY IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERARY IDEOLOGY 42
Nicoleta Sălcudeanu 42
Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureș 42
S.F. OR REALITY? THE STRANGE CASE OF PAUL AMADEUS DIENACH AND HIS INTRIGUING CHRONICLES FROM THE FUTURE 48
Constantina Raveca Buleu 48
CS III, PhD, "Sextil Pușcariu" Institute of Linguistics and Literary History, Cluj-Napoca, Romanian Academy 48
POLITICS AND LITERATURE IN COMMUNIST ROMANIA 57
Cosmina-Octavia Cristescu 57
Lecturer, PhD, ,,Transilvania" University of Brașov 57
MABANCKOU OU UNE FRANCOPHONIE CONGOLAISE. ÉTUDE DE VERRE CASSÉ ET DE BLACK BAZAR 64
Mamadou Lamine Baldé 64
Lecturer, PhD, Université „Assane Seck" de Ziguinchor (Sénégal) 64
THE POEM BREADCRUMBS BY GRAHAM SWIFT: SIGNIFICANT MOMENTS 72
Irina-Ana Drobot 72
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 72
GERMAN EXPRESSIONIST AND PHYSICIAN GOTTFRIED BENN 80
Mirela Radu 80
Lecturer, PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 80

SCREENINGS OF RUSSIAN NOVELS SHOWN IN THE FIRST HALF OF THE INTERWAR PERIOD IN ROMANIA (1918-1929) 89
Ala Găină 89
Lecturer, PhD, University of Bucharest 89
MARA BETWEEN TWO WORLDS 100
Maria Lațchici 100
Lecturer, PhD, University of Bucharest 100
GENETIC ELEMENTS IN GUSTAVE FLAUBERT'S WORK LETTERS 108
Emilia-Ioana Vaida 108
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu 108
JOHN CLARE (1793-1864) AND THE POETRY OF NATURE 118
Antonia-Cătălina Rus-Cun 118
Assist. Prof., PhD, University of Oradea 118
THE SPATIAL, LOGICAL AND TEMPORAL ORDER IN BACH MUSIC CONCERT 124
Dorina Nela Trifu 124
PhD, Technical College ,,Costin D. Nenițescu" of Pitești 124
"GYPSY" MAGICAL REALISM FOR TEENAGE READERS 131
Albina Puskás-Bajkó 131
PhD, Sapientia University of Târgu Mureș 131
THOUGHTS ON THE NATIONAL DESTINY. EMIL CIORAN IN THE SPIRIT OF THE 30s GENERATION 137
Alina Dorle 137
PhD, „Vasile Lucaciu" National College, Baia Mare 137
AN APOCALIPTIC SCENERIO: A NEW WAR BETWEEN CHINA AND INDIA 142
Marian Suciu 142
Postdoctoral Researcher, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 142
BILINGUALISM AND SELF-TRANSLATION IN SHAFAK'S NOVELS 148
Mihaela Ichim 148
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 148
CHILDREN'S FANTASY LITERATURE AND MOVIE. THE COMMON TRANSARTISTIC 155
Manuela Varga 155
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 155
THE HYBRIDITY OF LITERARY DISCOURSE IN BRUCKNER'S NOVELS 165
Marilena Borcăiaș-Banu 165
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 165

NATION AND NARRATION: WRITING ALTERNATIVE HISTORIES IN CONTEMPORARY IMMIGRANT LITERATURE 171
Georgeta Movilă (Matei) 171
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 171
THE MYTH OF MANOLE THE BUILDER IN VALERIU ANANIA'S VISION 182
Alin Țig 182
PhD Student, University of Oradea 182
SUICIDE IN THE LITERATURE OF THE XIX CENTURY-THE INFLUENCE OF SOCIETY AND THE SOURCES OF THE SUBCONSCIOUS 196
Bianca-Daniela Kopoșciuc (Pop) 196
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 196
THE DANDYISM OF THE NARRATIVE FANTASY, OF THE NOVEL AS A GENRE, AS A DISCOURSE, OF THE LITERARY OBJECT, IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S NOSTALGIA 202
Ionuța Ilieș 202
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 202
ROMANIAN LITERATURE AND COMMUNISM. ISSUES AROUND THE CONCEPT OF 'AESTHETIC' 215
Iulia Baciu 215
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 215
AESTHETIC EMOTION IN LITERATURE 220
Melania Mariana Chiuzboian (Bartoș) 220
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare 220
THE BILDUNGSROMAN OF COMMUNISM: MUZICI ȘI FAZE (2000) BY OVIDIU VERDEȘ AND TINERETILE LUI DANIEL ABAGIU (2004) BY CEZAR PAUL BĂDESCU 227
Mihaela Ioana Apostol (Fildan) 227
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 227
ABOUT GIB I. MIHAESCU'S SHORT STORY IN HIS LITERARY CORRESPONDENCE 234
Lucia Răducea 234
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 234
MYTHOLOGICAL AND SYMBOLIC DIMENSIONS IN POPULAR FAIRY TALES ONCE UPON A TIME... AND THE LOVE OF THE DEAD, PICKED BY I. E. TOROUȚIU 245
Sergiu Crăciun 245
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 245
ETHNO-FOLKLORIC IDENTITY PROFILES OF GYPSIES FROM BUKOVINA 251
Constantin-Andrei Pătrăucean 251
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 251

DISCWORLD: SPATIAL METAMORPHOSES OF THE FAUSTUS NARRATIVE IN ERIC (1990) BY TERRY PRATCHETT 259
Roxana Crina Mirea (Țăranu) 259
PhD Student, ,,Ovidius" University of Constanța 259
MAGIC AND MYTH IN LOSTRITA, BY VASILE VOICULESCU 266
Dr. Iudit Călinescu 266
Szeged University, Hungary 266
CORA IRINEU, A PARTIAL PORTRAIT 274
Veronica-Alina Constănceanu 274
Scientific Researcher III, PhD 274
Institutul de Studii Banatice, Romanian Academy – Timișoara Branch 274

MEMORY, BIOGRAPHY AND FICTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

Abstract: In our study we propose to comment on the works of three contemporary Romanian prose writers (Alexandru Vlad, Radu Pavel Gheo and Viorica Răduță), works in which important themes for human destiny, oblivion and memory are problematized, themes that articulate the essential issue of the identity of the human being in close connection with history and the ethical dimension of literature. In these texts, the writing is balanced, well laid out, meticulously ordered, the epic discourse being impeccably articulated, without logical or affective cracks, out of the desire to receive without rest the world of whole and fragment.

Keywords: memory, biography, fiction, history, identity

The whole and part. Alexandru Vlad

Although situated in the first ranks of our postmodern prose, Alexandru Vlad proved to be less attached to the experimental spirit, to the textualist side of optzecism, his interest focusing on fragments and forms of reality, by repositioning the perspective and dynamizing the writing, so that he exploits the possibilities and chances of an eclectic psychological realism, in which the precise notation of the everyday and the dreamlike vision, the interest in the insertions of the imaginary and the refinement of the lifelike, are brought together, dimensions that can be found in *Griffon's Wing*, *The Road to the South Pole*, or *The Cold of Summer*. Alexandru Vlad's novels and novellas have been perceived by literary critics through the grid of auctorial lucidity, but also through the meticulous care for the composition of the narrative text, with its apparent or implicit tectonics, with its fluid and yet dynamic relief, of undeniable epic energy. In fact, Radu G. Țeposu believes that "Alexandru Vlad's prose is the product of a great subtlety of observation. The refinement of notation, of a strange poetic austerity, produces admirable sequences and details that imply stylistic and psychological finesse in equal measure". Noting the main peculiarities of Alexandru Vlad's prose, Norman Manea observes that "modern vision, narrative fluency and ideational bearing, scrupulousness of nuance, mystery and lucidity, melancholic chromaticism and counterpoint, sarcasm of observation, rhythmic appropriateness are, we believe, the features that make up the seductive specificity of the new prose writer". In this way, the narrative pact is a heterogeneous one, based on the risk of aesthetic and ethical choice, on the tension of the exploitation of the subject, whereby experience is articulated in the frame of a destiny, in which chance, choice and predestination come together in a paradoxical ontological configuration ("I run up the four flights of stairs, cold, empty and clean, not letting go during the ascent of the suggestion that I was missing something even though I had the reins in my hand. I was missing a story, the elements of which were all in my possession, for nothing. Not that I was drawing anything concrete, but I know from experience that the elements of a story can be almost any, simple or random, elaborate, borrowed, of all kinds, provided they don't lack the ability, the willingness, to take the deal with you)."

Alexandru Vlad is a storyteller par excellence, but he preserves his interrogative lucidity towards the word, towards language and towards its possibilities of revealing the

hidden, tacit, essential dynamics of things, the mystery hidden in a landscape, the revelations of human emotions exposed in a fragment of thought, of the world, of the meaning of things, the storyteller selecting, from the amorphous, undifferentiated everyday, a revealing detail, placing ontological and ethical accents on banal scenes and gestures of concrete existence, cutting the diaphanous from the insignificant, the expressive from the inexpressive, the plasticity of the phrase from the relief of the precise drawing of the world, the hidden meanings of the sacred from the profane imprint of passing ("In September the streets seem wider. The excess of light, the almost empty parking lots, the free flight of doves through the central squares, the still green lawns, the new angle of the slightly more pious shadows - all this makes me wander through my own city like a happy orphan. Bereft - if I have to use one word. The world on the street seems troubled by the same condition. If we were to talk to each other we might burst simultaneously into a series of monologues. Equations and sibilant snatches of verse, secrets uttered in the coded languages of childhood, axioms and harmless obsessions would rise into the air, disturbing for a moment the flight of doves, shadowing the reflections of shop windows and making newspapers flutter, ringed in clamps at the press kiosks"). Alexandru Vlad's novels and novellas have as their component elements a series of epic sequences that seek each other out, the prose writer also resorting to temporal recursions, volutes of the imaginary and revelations of the livid, the appeal to the real being, in fact, an imprecise and vague starting point, which is then transferred to a space of symbolic suggestions, where the ego comes face to face with the miracle hidden in the banality of everyday life ("Reality was unconvincing, and I should have made a gesture, intervened with something, taking things out of the static relationship in which they were").

Double Rainbow (2008) privileges the first person confession, with autobiographical impact and essayistic reflections, through which reflections on the present are combined with poetic insertions, the part and the whole being placed in relations of tension and complementarity, as the part has the allure of a whole with its own structure and function. The writer thus proves himself a meticulous observer of the everyday, captured with acute perception, in precise strokes, evoking the world in its sensory breadth, in the grid of postmodern textualist fiction, made up of an evocative collage, with heterogeneous chromatics, suggesting significant antinomies (traditional/postmodern, village/town, oneiric space/real space): "What is missing? The roar of the cattle in the evening as they came in from the pasture, the lantern in the stable at milking time, the crowing of the roosters before dawn, the creaking of the well's ridges as the cattle were watered, the noises of a working mechanism. Or the feeling that all things are in the course of time, not out of it?". On the other hand, the nostalgia of the traditional horizon reveals an acute, almost guilty awareness of the perversion of values, the falsification of the traditional ethnicity, the irreverent attitude towards the past, towards ethnic identity. For the writer, the disappearance of the traditional village is tantamount to the disappearance of childhood, transformed into a kind of disjointed paradise, with dismantled meanings, empty of truth and value ("Young girls used to come out of those old houses, and I waited for them with bated breath, smelling the smell of silk heated with an iron. From these new (already old, in fact) houses old people come out. Around them has gathered a heap of useless objects, collected in the idea that a repair, an improvisation is always necessary. Clothing is out of control, second-hand family clothes are worn, work clothes from the construction site, fancy clothes sent by the kids from town, the former groom's suit, the former militia uniform. If that village no longer exists, how can childhood? When referring to Alexandru Vlad's prose, Gheorghe Crăciun underlines the importance of the "awake body" and the relevance of the symbols of coporality, which measure the angle of refraction of sensoriality in the architecture of a "logocentric space": "The diffuse states of consciousness are in Alexandru Vlad's prose an expression of the awake body. Too much attention to the senses disturbs the logocentric space of the intellect - this seems to be the

hidden message of the immanent moral plane to which the lives of the characters relate in every situation. Perception makes the intelligible harder to bring into the space of consciousness and the numbing of the channels of communication with the outside world does not help to clarify the truth. Between the two stages of being, thinking and feeling, there is an original mismatch and misunderstanding. The subconscious is perhaps even the informal result of this rupture."

In these texts, the writing is balanced, well laid out, meticulously ordered, the epic discourse being impeccably articulated, without logical or affective cracks, out of the desire to receive without rest the world of whole and fragment, as profile and nuance, as gestures and details, as masks and faces of the immediate, Alexandru Vlad privileging, besides, the immersions in the past, but also the dramatic spasms of corporeality, his novels being snapshots of the tensions of a referent often lacking semantic density. The Bitter Rains (2011) is a narrative articulated through an appeal to a fragmentary, intermittent discourse, through which episodes, events, recurring, symbolic, prominent or ex-centric characters (Pompiliu, Brodea, Alexandru, Dănilă, Kat, or Zaharie) are staged, in a narrative architecture with dense scenography and meticulous cut-outs of situations detached from everyday logic, but which communicate symbolically with the depths of the world. In this broad narrative, with the 1970 floods as its starting point, reality is endowed with the aura of the fantastic, revealing itself as an unfathomable mystery, with hints of a symbolic, expressive apocalypse, rendered in diffuse, restrained chromatic tones, in outlines inhibited by their own composition: "The fact that the horizon line was also missing, lost in a whitish haze, made this small world seem endless [...] Now the sun had not been seen for weeks and the light was simultaneously in the sky and in the waters. Nature seemed a mechanism that had broken down for good. Someone up there had forgotten how to stop the rain. Surviving in an enormous puddle, the village seemed simply an island, like a pot of porridge in a bowl of milk." The moment of the end of the flood is perceived as the opening of the horizon, as a way out of the abyss that does not exclude the recurrence of the end of the world: "Lightened underneath, the clouds seemed to have become even more consistent, as heavy as a concrete dome, moldy from so much unpressed humidity". Alexandru Vlad's prose is somewhat atypical for the optocentric, postmodernist dominance, for its naturalness, discursive fervour and cultivation of the paradoxes of corporeality, for its appeal to the oneiric and to the mechanisms of an imaginary disguised in the concrete of everyday life, for here we find the part and the whole, the immediate and the absolute brought together in an epic diction of great value.

Tenderness as cruelty. Radu Pavel Gheo

Radu Pavel Gheo is the author of several books that are generally well received (*Valea Cerului Senin*, 1997, *Despre science fiction*, 2001, *Adio, adio, patria mea cu î din i, cu â din a*, 2003, *Românii e deştepţi*. *Clişee mioritice*, 2004, DEX-ul şi sexul, 2005, *Numele mierlei*, 2008, *Noapte bună, copii*!, 2010, *Disco Titanic*, 2016, *Un drum cu Creapă*, 2020 etc.). The writer has published in several prose anthologies and cultural magazines at home and abroad, has also written a play (Hold-UP Akbar or All in America), winning awards for prose and translation. Adriana Bittel, in an article, underlines the author's excellent novelist status: "With the lessons of Bulgakov, the great American prose writers and the Russian, Czech and Polish filmmakers of the 70s and 80s well assimilated, Radu Pavel Gheo is a first-rate novelist". The writer's epic universe is distinguished by the consciousness of composition, the suppleness and inventiveness of the narrative, the expressive style and the reveries of fiction, through which the revealing and tense detail shapes a picture of the world as a dynamic, tense representation of the relationship between reality and the imaginary. The characters in these prose works are dynamically and forcefully delineated, they use blunt language, demonstrating radicalism and impulsiveness, c in this torrential discursive fragment on the "independence of Banat": "Independent Banat. Independent Croatia. We're fed up with

the bastards who rule us, we want to be free, we're on our own. Let's get rid of them, the others, let's kill them. That's what it comes down to: killing. Kill one man, kill a hundred, it doesn't matter, it's for... for the fatherland, for honour, for whatever! /.../ You form a gang, you beat, you kill, you go to war, you defend your country, your country, you defend your women, what does it matter? That's what you do! You like it. You get so hot all of a sudden. You don't even know what's going on." Radu Pavel Gheo's postmodern prose reveals some of the themes of our time: ethical responsibility, individual or collective guilt, tragic conscience, natural or historical catastrophes, violence, revenge, the impossibility of authentic communication, the syncopation of the relationship between identity and otherness, loneliness, alienation, the eclipses of rationality, etc.

The novel *Noapte bună, copii*! is distinguished by the slow, gradual exposition of the narrative, which projects onto the fictional screen extroverted scenes, unusual gestures, events and episodes of great variety, heroes situated in confusing temporal and spatial positions, thus revealing a poetics of the fragmentary, with epic nuclei and intersecting, ambiguous scenes, which do not admit of a coherent idea: "He was sleepy, he was restless and yet he felt unable to do anything. The joy he had anticipated on his departure, when he had shown the Romanian customs officer his green passport with the visa for the United States, the joy of leaving for the United States, was not now, on arrival, as he had imagined, rounded off with an even greater joy - Now, when I think back, it seems to me that that joy did not leave him for almost a whole year. It was a year in which he remembered only disparate fragments, intense pieces of life, really lived, but extremely brief, like film scenes cut at random by an unknown cameraman, and between which stretched days and even weeks of emptiness, lacking consistency, uncertain and shrouded in fog."

Radu Pavel Gheo's prose is thus defined by a combination of objective perception of reality and immersions in the imaginary or the fantastic. Illustrative is a scene in which the idea of the confrontation of good and evil is revealed, a scene that recalls the atmosphere of Mikhail Bulgakov's epic universe ("Paul froze and closed his eyes for a moment. When he opened them, he saw that Dunkelman had placed a photograph on the table, rounded at the corners like a playing card, and he shuddered violently: it was Leo's picture. The old man threw down a card, which was also a photograph, one of someone unknown, and Dunkelman stamped his foot on the ground and threw the picture of Christine on top of it. Ah!" the young man gasped, a cold shiver running through him. He was sweating and his head was spinning, but he couldn't take his eyes off the table where the photos of acquaintances and strangers were now piled one on top of the other. He saw his grandfather, his grandmother, then Ginutu, the kid who had committed suicide twenty years ago in Teicova, Aunt Cornelia, his mother, even Marius, looking exactly as he was now, then other men, other women, as if the two wanted to list the entire population of the planet on the table. Paul began to breathe heavily. Perspiration trickled down his back and he had hot flashes of fever. Maybe he really was sick.")

In the novel *Disco Titanic* (2016), what is striking from the start is the masterfully articulated narrative architecture, in which allegory and truthfulness of narrative are intertwined in a polymorphous vision defined by excessive verbality and an abundance of narrative clichés, The writer here outlines the image of an alienating history, cut through an inertial memory, incapable of assimilating events, traumas, revelations and details of a reality degraded under the pressure of time. In these stories is transcribed the universe of the Romanian transition, with illusions, disillusions and frustrations, captured in dialogues and monologues recorded in an authentic way, in dramatic, fanciful or comic pictures, with characters lacking initiative and destiny, who have the appearance of puppets, the figures of the heroes being multi-focused from several narrative perspectives that authentically render their profile. On the other hand, the writer captures a wide range of emotional registers, from

candour to tenderness to cruelty, thus acutely capturing the emotional structure of the heroes, in a heterogeneous epic atmosphere, a space where gestures, events, coincidences, epic inflections or traumas converge, thus consecrating the novel's polymorphous expressiveness. In turn, the descriptions are picturesque, marked by ruptures and dislocations of rhythm, in contorted images, with syncopations, prolongations and distortions of the lexicon, in an alluvial register of the imaginary: "Yugoslavia was a functional thing, well thought out... the European Union was shitting all over it! Do you know that there are still tens of thousands of people who declare themselves Yugoslavs in the census? After twenty years! You can't even compare it to what we had. Remember how we used to look at them in commercials... in commercials, man! Tell someone today that you used to sit like an idiot and watch the commercials on TV Beograd and you'll see what he says. Like we used to drool when we saw Lee Cooper jeans and Coca-Cola and Simod sneakers."

A book of a different kind is Stranger in a *Foreign Country* (2017), subtitled *Romanian Literature and the Border of Identity in the Prose of Hertha Mùller and Andrei Codrescu*. The stakes of the book are to rewrite the prevailing model of identity in the reconfiguration of cultural geographies configured through a comparativism cultivated with ingenuity and critical tact. Hertha Muller's self-refuting identity is examined by mirroring Andrei Codrescu's altered or alternative identities in a comparativist dialogue that underpins the representations and hints of identity in the work of the two writers. The essayist explores the thematic contours, representations and expressiveness of the texts through a conceptual fan based on the idea of the fluidity of liminality, staged with analytical rigour and subtlety. Radu Pavel Gheo's books capture not only personal histories, dramas and dilemmas of consciousnesses, but also convulsions of History and Post-History, in a thematic area in which the human frenzy seems either redundant or inexpressive, the writer's books rendering with acuity the flow of everyday life in dynamic, hallucinating, expressive representations.

From oblivion to memory. Viorica Răduță

The novel The Closed City by Viorica Răduță (2017) focuses, thematically, on exploring the topos of forgetting and the space of memory, with all its repercussions on the individual's relationship with history and social context. The urban space explored is Rîmnicu Sărat, a space with carceral resonances, from the perspective of the communist prison that functioned here, "prison of silence", "of total isolation", as it has been defined without exaggeration. The narrative is based on the trial of the torturer, Commander Vișinoiu, imagined by Mihăiță, a sick being, with confusing detention syndrome, who apparently lives between two worlds, the real world of the present and the world of the agonizing past, with fantasies and images of captivity, made up of inner or imaginary dialogues (with Ion Mihalache). Another epic nucleus is fixed on the figure of Ilinca, representing the history of the "golden age", the author rendering, with verisimilar epic resources, aspects of the urban space, fragments of everyday life, meanings of silence and oblivion linked to the evil prison space, with meanings of suffering and pain multiplied, with dynamic affective reverberations. Referring to the meanings of the narrative, Ștefan Borbély notes that "Viorica Răduță's novel is built on the logic of concentric rings, the lack of freedom of the prison being reflected, on the outside, in the freedom as resignation or indifference that people experience. The two destinies that structure the volume, one male and one female, will never really meet, their fate being to evolve as parallel lines. However, the x-ray of what lies between these two lines gives quality to Viorica Răduță's mastery as a novelist, because it is very difficult to bring to an end a novel made only of shades of white, grey and black. Sometimes the photographs of the "closed city" help to fix certain instances, as do the memories or the documents inserted in the text."

The novel stands out for its multi-layered construction, made more dynamic by various narrative techniques (spatial distortions, time slips, the appeal to memory and

dialogue, etc.) The structure of this epic construction brings together disturbing images of everyday reality with details of physiology and fantastical or dreamlike images, framed within the framework of poetic writing. Viorica Răduță thus captures the inner depths of the heroes and the spectres of the past, illusions and visions that shape the balance of the narrative construction. The descriptions are full of substance and chromatic sap, the characters' destinies are represented with typologically characteristic poignancy. A revealing epic focus is placed on the phantasms of Mihaita, who in his delirium restores an entire universe of damnation and suffering by outlining bridges between the present and the past, his acute sensitivity giving him the chance to make the "silence" of the city heard, giving identity to this carceral space of suffering and oblivion: "When he enters the bookshop, Mihaita remembers how he saw the whispers, leaning against the north wall of the prison. The first glimpse of the gun had lingered for a moment on the officer's face. The teenager had delayed in a bewilderment that wasn't even his own. It was Horia Street's, all the way across the lines. That's me, Micah. I only saw the uniform, he said under questioning. He was coming down the Centru, but at the photographer's studio he looked like a dead man from afar. Especially since neither the barbed wire, with the uniform caught in it, had disappeared from his face, nor the bullet, taken in a fall by a rag. Human, he tells himself. I was almost a child, and the execution on the wall took a moment. And I have no more memories. Why don't you call someone else, he would have liked to say, but refrained. And so it was like they were sticking needles in him. The photographer saw, from the studio wall, the faded colour of his eyes and moved on to the next customer. But the camera blinked into Micah." Mihăiță's walks through the streets of the silent city reconstruct a fragmentary image of a world in which memory records details, fragments, hints of the past, in a network of voids and fills of fiction, through which are fixed snapshots of horror, of a traumatic history, difficult to fix in words.

We could thus say that the novel seems to be composed as a series of moving photographs that set in motion epic cores and layers, the narrative exposing the allusions of a dense reality, but also fantasies or dreamlike projections that are meant to build an agonizing atmosphere, an atmosphere of hallucinating and terrifying damnation. The city itself becomes an enormous carceral space, while the images of confinement, of freezing and falling are recurring topos that favour the acute perception of historical traumas captured in their essence and dynamics, in a world where terror is an everyday presence, and the cloister seems to be symbolically projected onto the image of barbed wire falling on a perpetual sunrise and then on a relentless, threatening darkness ("Someone is walking inside," whispered the poor-minded Littlefinger, sticking his ear to the walls. Do you know what life corpses have? No, the children didn't want to know. The ghost that a ghost was found to speak, listen! But every cell is a darkness. You don't say, little boy, it's not like the smell of burning is in your feet from morning till night. It does, because that's what the watchmen take care of. It stays in the funnels, so it won't be heard. It's not human. No, it's death. Maybe it's coming from the windows of the prison, Micah. Windows are still people. But why, the day can't even reach them. No, the darkness gets in your eyes and you walk through it like hell. And in the shadow that floats on the wall to Horia, then returns. Mihăiță says that Râmnic is always in a dusk"). The novel The Closed City is the fresco of a damned humanity, revealing itself as an anamnetic narrative, a meticulous reconstruction of the dismal image of prison and of an alienating History, rendered from snapshots, from documentary photographs of a city of sunsets, in which scenes of suffering, of pain, of torture are prolonged in a gradual degradation of the urban space, as disease, death, cold and darkness take over this space, with houses, streets, people and walls that become witnesses of the atrocious past ("The prison is closed, Mihăiță, since '63. - The walls, the memories, no").

In this novel memory is an epic and ethical theme in equal measure, a theme that restores the symbolic cold of the outer prison and the hypostases of the inner cloister. The novel stands out for its dense composition, with closures and openings, with an amalgam of scenes, characters and objects, immersions in the past and returns to the present, spatial and temporal dislocations, the broad narrative being the result of successive accumulations, of agglutinations of different dimensions and narrative elements, a sign of the density of the novel's architecture. Alongside the descriptive, strictly referential pages, in which the impression of the concrete is overwhelming, there are some suggestive poetic and symbolic resources ("She dresses in the light of the birch trees", "Only the rust still works three shifts, but no one knows", "Fear creeps like a lizard on the stone of the house", "This is what the black silence looks like", "But it seemed to her that there were no more mornings on the demolition site"). The poetic structuring of the sentence is, in a certain sense, a way of mitigating the agony, of taming the trauma, through which the author seems to free the epic imaginary from the monstrous prison in which sickness, confinement and cold seem tyrannical and guardian presences ("In the evening, on the railway platform, Micah sees well how the night tries to get out of the shattered buildings. Maybe it's just an optical illusion," Mrs Miron told him at dusk. Still, the sky was already hanging over the night like a huge mist. The dogs were staring out of them. Mihăiță makes a big cross and goes through the hall of the ticket office towards the boulevard"). I was able to observe how, in the works of three contemporary prose writers (Alexandru Vlad, Radu Pavel Gheo and Viorica Răduță), important themes for human destiny, oblivion and memory, are problematized, themes from which the essential issue of the identity of the human being is articulated in close connection with history and the ethical dimension of literature.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Teme şi variaţiuni*, Editura Europress Group, Bucureşti, 2008; Iulian Boldea, *Aproximaţii*, Editura Contemporanul, Bucureşti, 2010; Iulian Boldea, *Dincolo de cotidian*, în revista „Vatra”, nr. 7-8/2015; Iulian Boldea, *Tandreţe şi cruzime*, în revista „Apostrof”, nr. 10, 2018; Iulian Boldea, *Uitarea şi memoria*, în revista „Apostrof”, nr. 1, 2018; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii* române, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, 1989; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; Virgil Podoabă, *Anatomia frigului. Altă analiză monstruoasă (Eseu monografic despre Alexandru Vlad)*, 2003; Tudorel Urian, în „România literară”, nr. 10, 2008; Ovidiu Pecican, în „Apostrof”, nr. 8, 2012; Carmen Muşat, în „Observator cultural”, nr. 607, 2012; Cornel Ungureanu, în „Luceafărul de dimineaţă”, nr. 2, 2013; Iulian Boldea, în „România literară”, nr. 15, 2015; Paul Cernat, în „Observator cultural”, nr. 764, 2015; Ion Simuţ, în „Cultura”, nr. 510, 2015.

FROM COMMODITY TO DAILY RITUAL: COFFEE IN FICTION

Delia-Maria Radu
Assoc. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract :After a long history, during which it has been perceived as an exotic attraction, a medicine, a forbidden substance or a trading commodity, coffee has come to be very important in our daily lives. Some people drink it in order to "function" properly throughout the day or to stimulate performance, others like to enjoy it, at home, at work, or out, alone or with company, prepared in different ways and with different flavours. Coffee also means different things to fictional characters, and our study deals with its role and meaning in scenes from a few novels subjectively selected.

Keywords: novels, coffee, taste, role, family, evolution

In the 2007 comedy-drama *The Bucket List*, billionaire Edward Cole (played by Jack Nicholson) is so addicted to drinking what is thought as the most expensive coffee in the world, Kopi Luwak, that his private secretary brings a siphon, a special coffee brewer, to his hospital room. After the first shock at finding out that he is terminally ill, he intends to enjoy his final days and shares his adventures with his wardmate, mechanic Carter Chambers (Morgan Freeman). Readmitted to hospital, reveals to him the secret of the coffee he appreciates so much it is produced from beans partially digested by Asian palm civet cats and then excreted. The funny scene brings to the viewers' attention the efforts made in the coffee industry to obtain rare and exotic specialties, and how, even something as simple as our choice of food or coffee intake can reveal social and financial differences.

Introduction – a short history

Used in religious practices for concentration, or banned, recommended as medicine or health-preserving mixture, coffee has known good and bad times alike. In his work on *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century. Volume I, The Structure of Everyday Life*, Fernand Braudel looks back on the discovery and worldwide spread of coffee, a stimulating and tonic drink discovered by Europe in the 16th century, around the same time as alcohol, tea and chocolate (1992 : 249).

For its first hundred years of its existence we know of, coffee seems to have been consumed almost exclusively by Muslim peoples. It appears to have been drunk in Aden, in 1470, forbidden from consumption in Mecca in 1511, recorded in Cairo in 1510 and Istanbul in 1517, after which it was forbidden and re-authorized at regular intervals. The Ottoman conquest of Egypt facilitated its spread into the Turkish Empire, and by 1554 Istanbul boasted with two coffee houses with luxurious couches and carpets attracting an elite clientele such as poets, merchants and Ottoman officials (Morris, 2019 : 50), as coffehouses were the first legitimate public space for socialization among Muslim men. This is the beginning of a trend that will gradually conquer Europe and will offer both a place to relax and a place to discuss and promote ideas that will bring about historical changes.

The socializing aspect of coffee is also addressed by Jeanette Fregulia, who extends Lévi-Strauss's idea that cooked food brings people together, noting that after being ground, saturated with hot water and turned into a bitter drink, poured into cups, it could be served to an assembled

group, while doing business, sharing news or other activities. (Fregulia, 2019 : 42) It is these socializing virtues of coffee led, over time, to the opening of coffee houses, places to spend time pleasantly, as well as cores of intellectual undertakings.

Tales about coffee reached Europe through the accounts of travellers returning from the Far East and the Levant. It reached Venice, both due to its proximity and trade with the Levant, and because, after a journey to Egypt in 1580, Prospero Alpini (Alpinus), a physician and botanist of Padua, was the first to print a description of the coffee plant and drink in a treatise in Latin published in Venice in 1592, *The Plants of Egypt* (the beans were boiled to create a drink *caova*, sipped instead of wine). Dealing with the Orient and the Venetians, the Dutch were familiar with Alpini's writings on coffee, and they not only started trading it, but also wanted to grow coffee in their colonies, starting with a first experimental gardens for coffee cultivation in Java. (Ukers, 2010 : 39)

In 1644, a merchant of Marseilles brought the first coffee beans to his native city, along with some precious cups and coffee-pots; by 1643, the new drug was making its first appearance in Paris, and possibly by 1651 in London, influencing the public taste and consumption. At the end of the 17th century, coffee was already sold on the streets of Paris, by pedlars, mostly Armenians dressed as Turks, carrying trays with coffee pot, lighted stove and cups. They were followed by street stalls for selling coffee, before the opening of cafés as establishments, which gradually became fashionable throughout Europe. From the middle of the 18th century, it became common for French people from various walks of life to have coffee in the morning for breakfast.

Coffeehouses were so popular that, by mid-18th century, there was even an Italian periodical with that name. *Il Caffè* was published in Milan between June 1764 and May 1766 by two brothers, Pietro and Alessandro Verri, with the contribution of other friends and intellectuals, most of them with aristocratic backgrounds, but promoting reforms in the institutions, social progress and improvement of everyday life. Their discussions took place in a coffee shop, hence the name, and the periodical is one of the main documents of the Italian Enlightenment.

At the time, coffeehouses were numerous and consumption of coffee imported from the Middle East was thought to be good for both health and mind (Traversa, 2018 : 195), as it 'reawakened' the good qualities of people. The increase of consumption was gradually also due to the fact that Europe had started production itself, having coffee shrubs planted and grown in its various colonies. So coffee became a 'national commodity', a means of making money and triggered the need for new distribution markets.

Like tea, coffee was thought to be a marvel remedy. A treatise on the *Usage du caphé, du thé et du chocolate*, which appeared anonymously in Lyon in 1671, listed the virtues attributed to the new drink, which, among others, apparently strengthened the liver, revived the heart, relieved stomach pains, being useful after over-eating or over-drinking. (Braudel, 1992 : 257)

Beginnings of Dutch coffee trade

Rooted in his research on the commodities markets at the time, mixed with his passion for coffee and a wish to create the desire to consume it in the reader (Birnbaum, 2003), David Liss sets his historical novel, *The Coffee Trader*, in 17th century Amsterdam, in which coffee is just beginning to make its entrance as a potential commodity on the European markets. It is seen as a possible source of income through its commercialisation, but we also see its effects on characters who ingest it and various ways it can be consumed: nibbling on beans, grinding them at home to a powder mixed with hot milk or water (or wine, as Miguel prepares it), or Turkish coffee, with a more intense flavour, boiled three times and distilled in a copper pot.

After a period with heavy losses in trading, Miguel Lienzo, a Portuguese Jew living in Amsterdam, is offered a chance to deal with coffee, a new commodity at the time, and we see his attitude towards coffee changing from reluctance to taste it to a need to drink it whenever he needs to be alert and focused on things that are going on in his life.

At first, coffee seems to him "*dark and hot and uninviting [...] with a sharp odour of earth and rank leaves [...] something an apothecary might keep in a chipped porcelain jar*" (Liss, 2003 : 7), but his prospective partner, a Dutch widow, Geertruid Damhuis, senses that this entirely new substance is something far more important than wine or beer, the drink of commerce, making its drinker awake and clearheaded, caring only for his business.

Sensing that coffee is the drink of commerce well suited a trading city like Amsterdam, which is, however, a male-dominated world, in order to put her plans into practice, Geertruid needs someone used to doing business. The goal of their common venture is to supply future taverns with coffee, and the novel deals with the beginnings of the coffee trade in the Netherlands and the merchants' manoeuvres in order to get the best possible price and control the market.

But David Liss' novel also tackles the issue of the ***addictive power of coffee***, of which the hero is warned by Geertruid: "*men who drink coffee come to love it beyond all things*" (2003 : 43). If, at first, Miguel seems unimpressed by and reluctant to taste the dark liquid which "*looks like the devil's piss*" (2003 : 7), he then finds its bitterness "*almost enchanting*" (2003 : 8), and gets light-headed with something like desire (or greed, as he defines it mentally), with visions of escaping ruin and gathering a fortune by trading it. He soon gets accustomed to drinking it daily, even twice a day while trying to figure out his trading plans, noticing how it sharpens his senses and gives him hopes that he will be able to recover and get rid of his financial problems of late.

His sister-in-law, Hannah, experiences the phenomenon of passing from distrust, curiosity, to the need for coffee, felt like an addiction. She starts by tasting some coffee berries, taken from Miguel's bag – out of curiosity, at first. Like him, she is initially unimpressed by coffee, but the author describes ***the stages of her addiction*** to it:

> "there, in Miguel's cellar, she found a sack of curiously pungent beeries the colour of dead leaves. She put one in her mouth. [...] **Why**, she wondered, **would anyone care about so foul a substance**? [...] She carefully picked out another berry and crushed it with her back teeth. It would take some time before she could find it delightful. Still, there was something pleasant about it.
>
> **By the time she'd eaten her third berry, she'd come to like the way the bits of coffee shards shattered in her mouth**. The flavour seemed to her less bitter, even slightly satisfying." (2003 : 65)
>
> "Hannah [...] had a few coffee beans in her apron [...] **the fruit called out to her**. She hadn't eaten one for hours now. Hours". (2003 : 108)

At a time when the Dutch have not taken to coffee yet, unless prescribed by a physician, a coffee 'tavern' in the city run by a Turk serves the liquid black and thick as a mud, but with a scent more intense and pungent than of the coffee served to him by Geertruid, and prepared differently: "*This is how Turks drink it. They boil it three times in a copper pot to darken and distill it. In their native land, they often serve it with great ceremony. But Amsterdammers have no time for the frivolity of ritual*." (2003 : 42) However, further on, another Turk serves him a brew with a yellow, almost metallic gold colour, a very expensive drink called "monkey coffee" (2003 : 106).

Alonzo Alferonda, a shady man shunned by the Jewish community and, thus, forced to become a usurer, who is a regular coffee drinker, seems well aware of the benefits of coffee: "*I knew that a man who drinks coffee is twice as strong, twice as wise, and twice as cunning as the man who abstains. I knew that coffee unlocks doors in the mind*" (2003 : 87) and how it may be coveted by men who want money, success and power.

Tasting and advertising

On her research on *The Craft and Science of Coffee*, Britta Folmer explains that although coffee may have a good, general visual appearance, it can have an awful taste due to its contamination during the processing, storing or transporting it to the roaster's warehouse. This led to the necessity of tasting it to check its quality, a process called "cupping", which reveals several indicators, such as: the *fragrance* of the freshly roasted and ground coffee beans, the *aroma* of the extracted coffee when nearly boiled water is poured over the grounded beans, the *flavour* of the coffee brew, composed of the taste sensations on the tongue and the sensations in the back of the nose, from the liberated gaseous molecules of the brew, the *aftertaste*, *acidity* and *body* of the brew sensed by the tongue (Folmer, 2017:182).

Commerce with coffee is also the main subject of the novel by Anthony Capella in which, in 1896, 22 year-old Robert Wallis, expelled from Oxford and a struggling poet, is hired by Samuel Pinker, a coffee trader, to describe the various flavors of the coffee he tastes in order to to develop descriptions, or better said, advertisements of the coffee assortment he intends to sell, and creating a trading vocabulary. In Pinker's warehouse, coffee comes in, gets hulled, milled roasted and in some cases ground, before being blended and sent away, its worth increased.

The coffee trade, which was only at the beginning in *The Coffee Trader*, reaches another level here, as Samuel Pinker envisions supplying not only coffee but also coffee machines to every place serving the drink:

> "the two male secretaries wheeled in a trolley on which sat a curious mechanism. It seemed to consist of a copper boiler, together with a quantity of brass pipes, levers, dials and tubing.
>
> "Signor Toselli's **steam-powered coffee-machine**," Pinker said proudly. "As demonstrated at the Paris Exhibition. The steam is forced through the grounds one cup at a time, giving a much superior taste." [...] Look at London. A pub on every corner! Gin palaces, most of 'em, where the working man is fleeced of his hard-earned wages. What does his intoxication benefit him? It makes him a drudge, a wife beater. [...] Yet coffee – coffee! [...] it invigorates. It does not dull the senses, but sharpens them. **Why should we not have a coffee-house on every street instead**? (2003 : 26)

Wallis is taught how to taste coffee *"He dipped his spoon into the cup with a practiced, dainty flick, then raised it to his mouth and slurped it noisily. It seemed a coarse sound for such a man to make, until I realised that he was deliberately sucking in air with the liquid"* (2003 : 41), and to smell it, in order to discern its qualities and be able to describe them:

> "he picked up the cup [...], pushing his nose into it and sniffing deeply. "You will observe", he said thoughtfully, "that the smell differs here in the cup and" – he moved his nose a little further away – "from a distance of a few inches. Moreover, tilting the nose to one side – thus – appears to intensify the aromas. While rotating the liquid with a gentle motion" – he swirled the cup – "releases a different set o volatiles. These will all be matters for us to consider in due course." (2003 : 41)

According to Braudel, comparative tasting or "cupping" probably started during the seventeenth century as a way for merchants on the quayside to assess the quality of lots they were being offered. By the 1880s American coffee men were developing it into a more systematic way of describing the properties of the brew. Individual firms and importers subsequently started to produce their own coffee-tasting manuals, including J. Aron, L.K Smith and Nestle. (256)

Coffee machines and special blends

In his 2013 novel, *Le Maître de Café*, Olivier Bleys imagines that in 1954, in Rome, Massimo Pietrangeli rules the Cafés Pietrangeli empire and every morning he prepares coffee for the President of the Italian Republic. Struck down by a heart attack one day, he is miraculously saved by a cup of coffee and announces his family his last wish: a family trip to Costa Rica, in search for the special and mysterious blend that keeps him alive.

For the Massimo, coffee is a sacred ***ritual*** observed at 11 a.m. each day, any disturbance or interruption being strictly forbidden (*"The custom of eleven o'clock coffee was as firm with Massimo Pietrangeli as that of five o'clock tea among the subjects of his Gracious Majesty. The rare late-morning visitors learned it the hard way. Massimo did not receive anyone, or else dismissed him with an annoyed gesture. No one in his circle would have risked, at this time of day, to ring the bell of the portal or, worse, ring the telephone whose garish tone "scratched his nerves". The handset was unplugged, the radio turned off, the dog muzzled."* (2013 : 11), a life-time passion and a God given mission to spread coffee drinking throughout Italy, to open shops and provide bagged beans stamped with his name for every household.

The novel hints to the civilizing role of coffee By teaching the President of the Republic how to drink his coffee properly, the master tends to his table manners, as coffee must be enjoyed and savoured:

> "it was surely God's plan that I convert Luigi Einaud to coffee tasting... They say that before meeting me, the President had no table manners. He ate his meals standing, in a hurry, as if accomplishing a trivial chore, like filling a tank with gasoline. He swallowed his coffee in the same way: quickly, with small, nervous gulps, as if hurrying to be done with it. I saw him doing it, it was a scary sight." (2013 : 65)

Massimo Pietrangeli's passion for coffee made him invent and build his own, special coffee machine, la *Storta*, one of its kind, which, combined with the master's personal coffee reserve, destined for his own personal enjoyment and occasionally shared with some lucky few, produced an exquisite potion:

> "in the eye, already, the master's coffee claimed its superiority over any other nectar. [...] (it) was the nature of jewels, the rarest jems. Its colour was warm, caramel or hazelnut with darker stripes. It seemed that, by some magical process, the bark of the tree had been reduced to a syrup state. Its texture was dense, velvety. On top of the black coffee floated a good thick cream, produced by the pressure of the water on the grind. Finally, scents rose in slow spirals above the coffee, scents sending the drinker to a nameless bliss." (2013 : 65)

Domestic virtues of coffee

Mario Puzzo became famous for his novel *The Godfather* in 1969, but four years before that he wrote *The Fortunate Pilgrim*, the story of Lucia Santa (a reflection of the author's own mother), forced by poverty to marry a stranger, leave her country and get by despite difficulties and suffering.

In the novel, the community of migrant Italians try to recreate patterns and habits from the "old country", and coffee is a ritual that marks both daily life and important moments in the life of Lucia Santa's family, which gather around the table and coffee moments. It is served to both close friends and guests alike. It calms her down after tense moments or fills her with the energy needed for certain actions, the making of coffee in the morning gives her the chance to make her plans for the day, it gives her the opportunity to share close moments together with her daughter Octavia, or marks her grief when, devastated by the death of her third son, Vinnie, she is incapable of pouring her own coffee, not able to fulfill her usual role in the coffee ritual (Wurtsbaugh, 2000).

Conclusions

Our article started by briefly mentioning some moments in the history of the discovery and spread of coffee, trying to show how echoes of this history can be found in works of fiction like the ones we have selected here. The novels of David Liss, Anthony Capella, Olivier Bleys and Mario Puzzo show the role of coffee in human civilization, in social life, trade, invention of devices for brewing it or methods of tasting, as well as the way in which it governs and marks the lives of the characters, as well as of people in real life.

BIBLIOGRAPHY

Bleys, Olivier. 2013. *Le Maître de Café*. Paris : Éditions Albin Michel.

Braudel, Fernand. 1992. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century. Volume I, The Structure of Everyday Life*. London : William Collins Sons & Co.

Cafés and Bars. The Architecture of Public Display. Edited by Christoph Grafe and Franziska Bollerey. 2007. New York and London : Routledge.

Capella, Anthony. 2008. *The Various Flavors of Coffee*. New York : Bantham Books.

Cowan, Brian. 2005. *The Social Life of Coffee. The Emergence of the British Coffeehouse*. New Have & London : Yale University Press.

Fregulia, Jeanette M. 2019. *A Rich and Tantalizing Brew : a History of How Coffee Connected the World*. Fayetteville, University of Arkansas Press.

Liss, David. 2003. *The Coffee Trader*. *A Novel*. New York : Random House.

Morris, Jonathan. 2019. *Coffee: A Global History*. London : Reaktion Books.

Pendergrast, Mark. 2010. *Uncommon Grounds. The History of Coffee and How it Transformed Our World*. Revised Edition. New York : Basic Books.

Puzo, Mario. 2004. *The Fortunate Pilgrim*. New York : Ballantine Books.

Traversa, Vincenzo, *The Theme of the Plague in Italian Letters*, New York, Peter Lang, 2018.

Ukers, William H. 1935. *All about Coffee*. New York : The Tea and Coffee Trade Journal Company.

Wurtsbaugh, Jason. 2000. 'The Myth and Ritual of Coffee in Mario Puzo's *The Fortunate Pilgrim*'. Available at: http://www.uvm.edu/~arosa/wurtsbaugh.html [retrieved on 2022-09-12]

ROMANIAN LITERATURE AT SOFIA IN 2020-2022: A CASE STUDY DURING PANDEMIC ERA

Luiza Catrinel Marinescu

Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University „St. Kliment Ohridsky", Sofia

Abstract: The present material is a methodological synthesis regarding the teaching of Romanian literature in Romania compared to the teaching of Romanian literature abroad, namely within the lecture organized by the Institute of the Romanian Language in Bucharest, Romania at the University of St. Kliment Ohridsky, in Sofia, Republic of Bulgaria. The main ideas of this studio relate to:
1. Comparing the organization of the programs of the literature courses Romanian in Romania and Bulgaria;
2. Particularities of the methodology of approaching eLearning regarding the Romanian literature for foreign students in Bulgaria;
3. The dynamics of teaching Romanian literature to foreign students. Conclusions.

Keywords: Modern and Contemporary Romanian Literature, Didactics, Foreign Students.

O comparație a modalității de organizare a cursurilor de literatură română în sistemul universitar din România și Bulgaria

În sistemul de învățământ bulgar literatura română se predă atât la nivel liceal, sub forma a doi ani, în cadrul orelor de limbă și literatură română pentru elevii Liceului Mihai Eminescu din Sofia, cât și la nivel universitar în cadrul secției de limba și literatura română de la Facultatea de Limbi și Literaturi Clasice și Moderne din cadrul Universității Sf Kliment Ohridsky din Sofia, în anii III și IV sub forma unui curs și a unui seminar săptămânal. În esență sistemul academic de la Sofia urmează în ceea ce privește predarea cursului de literatură modernă și contemporană o programă asemănătoare cu cea a Universității din București în patru ani. Sistemul universitar din Bulgaria s-a adaptat la noile cerințe ale programelor europene alegând să urmeze linia de studiu cu patru ani în loc de cea de trei ani din sistemul Bologna. Programa de literatură română ilustrează cronologic evoluția fenomenului literar românesc pentru studenții pentru care limba și literatura română este a doua limbă de studiu din sistemul bulgar universitar.

Pe parcursul a opt semestre studenții bulgari studiază următoarele: Curs practic de limba română, Introducere în lingvistica generală, Introducere în teoria literaturii, latină, Bulgară veche, Studii culturale și folclor românesc, Competență lingvistică, Filosofie, Fonetică și fonologie românească, gramatica istorică a limbii române, Literatura română veche, Literatură română modernă două semestre, Morfosintaxă românească (două semestre), Lexicologia limbii române, Dialectologia limbii române, Stilistică, Teoria și practica traducerii.

Cursurile opționale cuprind a doua limbă balcanică, Introducere în lingvistica romanică sau în cea balcanică, Știința computerelor, A doua limbă străină, Pedagogie, Psihologie, Tehnologii audio-vizuale și informaționale în educație, Metode de predare a limbii străine,

Practică pedagogică de asistentă la orele de predare, Practică pedagogică de predare la clasă și Practica de absolvire.

Masteratele de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky din Sofia cuprind următoarele subiecte: Hungarian Culture and Translation

Translation

Francophonie, Multilingualism and Intercultural Mediation

Simultaneous Interpretation

Language - Culture - Translation

Nordistics

Communication: Language, Literature, Mass Media

English in Modern Communication

Applied Linguistics

Semiotics, Language and Advertising (in English)

Foreign Language Teaching Methodology

Japanese Language and Culture

Society and Culture of Korea

Indian and Iranian Cultural and Social Studies

Cultural Liaisons and Geopolitics of the European Union (in English)

Europe and Asia: Cultural Diplomacy and Geopolitics of the EU

La Universitatea din Sofia româna aparține de Departamentul de limbi romanice, unde se mai studiază italiana și franceza. Departamentul pentru spaniolă și portugheză este unul separat, special conform site-ului instituției History / Faculty of Classical and Modern Philology / Faculties / The University / Home - Софийски университет "Св. Климент Охридски" (uni-sofia.bg)

Istoria Facultății de Filologie Clasică și Modernă este o parte integrantă a istoriei Universității din Sofia "St. Kliment Ohridski". Înființarea catedrelor și a programelor de studii care alcătuiesc astăzi Facultatea datează din anii 1920 în cadrul Facultății de Istorie și Filologie, prima Facultate a Universității. În 1950 Facultatea de Istorie și Filologie s-a împărțit în Facultatea de Filosofie și Istorie și Facultatea de Filologie.

Facultatea de Filologie s-a împărțit în 1956 în două noi facultăți: Facultatea de Studii Slave și Facultatea de Limbi Occidentale, care a fost redenumită în 1979 la Facultatea de Filologie Clasică și Modernă.

Astăzi, Facultatea cu cele 11 departamente și 19 programe de studii, se remarcă ca cea mai mare facultate a Universității din Sofia. În plus față de departamentele de studii clasice, studii romanice, studii germanice și scandinave, studii britanice și americane, studii spaniole și portugheze, există, de asemenea, departamentele de metodologie a predării limbilor străine și Departamentul de Limbi Moderne (pentru studenții cu alte specializări), precum și departamentele de studii arabe și semitice, studii turcice și altaice, studii ale Eastului clasic și Departamentul de Studii Est-Asiatice.Facultatea oferă cursuri de limbi străine pentru publicul larg pe tot parcursul anului.

Facultatea de Filologie Clasică și Modernă este un centru unic pentru limbi, literaturi și culturi non-slave. Personalul include 216 lectori cu normă întreagă și 300 de lectori cu fracțiune de normă. Acestea acoperă o gamă largă de domenii de cercetare și aplicare, începând de la cercetarea fundamentală în domeniile limbilor, literaturii și culturilor respective, până la lingvistica aplicată (dicționare, manuale, traduceri etc.) până la studii contrastive în domeniile limbii, literaturii și culturii.

Domeniile de cercetare includ, de asemenea, istoria Bulgariei, epigrafia și studiile tracice. Cercetarea membrilor personalului este inseparabilă de predarea acestora, ceea ce contribuie la calitatea înaltă a absolvenților Facultății și corespunde pe deplin cerințelor tot mai mari atât ale studenților, cât și ale societății în general.

Am avut șansa să vin la Universitatea Sf. Kliment Ohridsky din Sofia într-un moment foarte important din cariera mea universitară, după ce vreme de două decenii am contribuit la realizarea primelor cursuri de literatură română la distanță (prin intermediul programelor de televiziune universitară intitulate *De ce să iubim literatura română*?), într-un moment în care România își dezvolta o rețea de internet eficientă pentru secolul care tocmai începuse și în care, marile biblioteci din România începeau digitalizarea materialelor de arhivă. Am avut șansa să particip la un program referitor la crearea ELTeC prima bibliotecă europeană a romanului din perioada 1850-1920 nominalizată la premiile Digital Humanities (DH Awards 2021). Toate aceste preocupări au contribuit la modelarea acestui material, care se dorește sintetic, eficient și atractiv deopotrivă.

Am descoperit în Bulgaria importanța școlii de traduceri din literatura română în limba bulgară inițiată de profesori cu înaltă pregătire de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky din Sofia în colaborare cu profesori din universitățile românești. Lucrarea aceasta este și o formă de recunoștință pentru generozitatea efortului mentorilor de la Sofia, în special dedicarea doamnei Daniela Stoyanova, profesoara care a creat o școală de românistică la Sofia acum aproape 40 de ani, precum și pentru seriozitatea pregătirii studenților, cu care am avut șansa să colaborez. Școala de traducere din literatura română în limba bulgară le datorează enorm dascălilor de la Catedra de limba și literatura română de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky de la Sofia.

O cercetarea a existenței traducerilor în limba bulgară din literatura română în librăriile on-line din Sofia în 2022 ne ajută să înțelegem importanța acestui fenomen pentru studiul literaturii noastre.

- Petre Ispirescu Basme populare românești, Sofia, Editura Isis (Изида), 2021, EAN 9786192350994 ; ISBN 9786192350994
- Tiberiu Iovan, Dicționar român bulgar,Editura Trud, 699 p. EAN 9789545289606 , ISBN 9789545289606
- Vasil Savov Discționar bulgar român, Editura Gramma, 304 p.EAN 9789548805308, ISBN 9548805308
- Fără autor, Dicționar bulgar român și român bulgar de buzunar, Editura Heba, 2011, p. 229, EAN 9789546857019, ISBN 9789546857019
- Petru Pepela, Basm românesc, Editura Teatrului Pan, carte audio, EAN 3800215535123
- Ghid de conversație bulgar, român bulgar, Editura SoftPress, 216 p. EAN 9789546858290, ISBN 9789546858290 (auxiliar didactic)
- Stefana Kaldieva-Zaharieva Dicționar româno-bulgar. Cuvinte comune și asemănătoare Editura "Prof. Marin Drinov", Sofia , 2007, 848 p. Manual pentru instituțiile de învățământ superior., ISBN 9789543222230
- Vasilca Aleksova, / Василка Алексова Terminologia nunții în limbile română și bulgară/ Сватбената терминология в българския и румънския език, Editura Universității Sf Kliment Ohridsky, Sofia, 2013, 512 p. EAN 9789540734798, ISBN 9789540734798.

- Rumyana Lyutakova /Румяна Лютакова Noul vocabular românesc după 1989 /Нова българска и румънска лексика след 1989 г., Editura Universității Sf, Kliment Ohridsky, Sofia 2018, 592 p. EAN 9789540743967, ISBN 9789540743967.
- Fără autor, Limba română pentru bulgari + CD /Румънски език: Самоучител в диалози + CD, Editura Gramma, Sofia, 2016, 319p. EAN 9789548805810 ISBN 9789548805810 (manuale și auxiliare românești pentru învățarea limbilor străine.)
- Ștefana Kaldieva Zaharieva Стефана Калдиева-Захариева, Probleme ale studiului comparativ al frazeologiei bulgare şi româneşti/ Проблеми на съпоставителното изследване на българската и румънската фразеология, Editura Prof Marin Drinov, Sofia, 2005, 416 p. ISBN 9789543220468 (maual pentru instituțiile de învățământ superior.)

(https://wordwall.net/resource/30388727, https://wordwall.net/resource/30388580, consultate on-line la data de 15 septembrie 2022)

Particularități ale metodologiei de abordare a eLearning cu privire la literatura română pentru studenții străini

Lectoratul românesc de la Sofia, de la Universitatea Sf Kliment Ohridsky a împlinit în 2022 72 de ani de la înființare. El a luat ființă în urma acordului interguvernamental din 1950 și a funcționat mai întâi în cadrul Catedrei de Lingvistică Generală. Ulterior, din anul 1983, a început să funcționeze în cadrul Facultății de Filologie, Catedra de Romanistică, Facultatea de Filologie Clasică şi Modernă a Universității „Sf. Kliment Ohridski" din Sofia.

Din anul 1983, la Catedra de Romanistică – director de departament conf. dr. Gheorghi Jecev, iar șefa Secției de Românistică, conferențiar universitar doctor Daniela Stoyanova - (Facultatea de Filologie Clasică și Modernă), s-a deschis şi funcționează până în prezent specializarea Filologie Română, cu o durată de 4 ani la nivel de licență și un an la nivel de masterat. Aceasta a avut la început numai două cadre didactice – conf. dr. Daniela Stoyanova (prima profesoară de română la Catedra de Romanistică, cea care a înființat acest departament de românistică la Sofia) și lect. dr. Milena Velinova – amândouă absolvente ale Universității din Bucureşti. Mai târziu, au fost încadrate ca asistente două absolvente ale acestei specializări, bune cunoscătoare ale limbii române – Rumyana Liutakova şi Vanina Bojikova; de curând, Rumyana Lyutakova a publicat cartea *Lexic nou bulgar și român după 1989*, considerată, conform legislației bulgare în domeniul educației, „mica abilitare” și a fost promovată pe poziția de conferențiar. Actualmente, din noul an universitare 2022-2023 doamna Rumyana Lyutakova este Șefa Catedrei de Românistică. În prezent, a fost cooptată și tânăra absolventă a secției din Sofia, la nivel de licență, Mila Hagieva, absolventă și a masteratului de traductologie, direcția limba română, de la Universitatea „Sf. Chiril și Metodiu” din Veliko-Târnovo. De asemenea, în calitate de colaboratoare, tot absolvente ale Universității din Sofia, predau, la seminar, curs practic de limba română, Maria Stanimirova, Lora Nenkovska, Țvetelina Gavrilova , Paola Georgieva și Daniel Tomov. Acestea sunt cadrele didactice care acoperă programa cursurilor și seminarelor de limba română, iar cursurile şi seminarele de literatură au fost ținute până în 2020 de către distinsa românistă, prof. dr. habil. Rumyana Stanceva din cadrul departamentului de Balcanistică; înainte de pensionare, o contribuție importantă și-a adus prof. dr. habil. Kicika Diamandieva, pasionată de cultura română. În cadrul acestui departament, se studiază limba și literatura română, alături de alte limbi considerate balcanice: greaca, albaneza și sârba. Cursul de dialectologie este ținut de un alt cadru didactic de prestigiu, Vasilka Aleksova. În cadrul

Departamentului de Romanistică, cursul de Cultură şi civilizaţie românească este ţinut de G. Panaiotov, bun cunoscător al spaţiului românesc în calitatea sa de diplomat la Ambasada Bulgariei din Bucureşti. De practica pedagogică a studenţilor se ocupă prof. dr. Dimităr Veselinov, activ şi în redactarea publicaţiilor academice ale universităţii.

Lectorii români care au susţinut studiile româneşti la Sofia de-a lungul vremii sunt:

1960-1962 – Maria Rădulescu, Universitatea Bucureşti;

1962-1964 – Valentin Chelaru, Universitatea din Craiova;

1965-1968 – Ariton Vraciu, Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi;

1969-1972 – Dorin Gămulescu, Universitatea din Bucureşti;

1972-1974 – Dan-Horia Mazilu, Universitatea din Bucureşti;

1974-1978 şi 2002-2007 – Dumitru Zavera, Universitatea din Bucureşti; 1978-1982 – Bujorel Ispas, Universitatea de Vest din Timişoara;

1982-1990 – Constantin Geambaşu, Universitatea din Bucureşti;

1990-1991 –Mihai Moraru, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" din Bucureşti;

1992-2001, 2007-2017 – Georgeta Bold, Liceul Teoretic Bulgar din Bucureşti;

2017-2020 – Carmen Dărăbuş, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca – CUNBM;

2020- 2023 Luiza Catrinel Marinescu, Facultatea de Litere, USH, Bucureşti.

Consider că a iubi literatura română e o formă de a trăi şi de a înţelege bogăţia sufletească a acelor oameni, care au reuşit să supravieţuiască prin valorile şi credinţa lor sfântă în bine şi frumos.

Această lucrare se bazează în principal pe experienţa de predare din timpul predării on-line în perioada 2020-2022, când multe surse digitale au contribuit la diversificarea şi sporirea interesului pentru cunoaşterea literaturii române. Literatura română modernă şi contemporană pe care o predau în anul al IV-lea se face în două ore de curs şi două de seminar săptămânal timp de două semestre.

Predarea literaturii române studenţilor străini ţine seama de diferenţele notabile pe care le presupune acest fapt. Lectura literaturii depinde foarte mult de achiziţia vocabularului şi de explicarea acestuia. Ţinând seama de faptul că un text cu arhaisme, regionalisme încetineşte înţelegerea, abordarea textelor se poate face în **ordine cronologică inversă,** de la nivelul de însuşire a limbii române contemporane conform nivelurilor cunoscute. Teoretic în anul al III-lea şi al IV-lea studenţii au cunoaşterea limbii române la nivelul B1-B2.

Am abandonat viziunea clasică cronologică sau tematică din manualele şi cursurile de literatură destinate nativilor români, care studiază literatura combinând lectura şi comentariile orale sau scrise în favoarea unui capitol introductiv referitor la curentele şi orientările literare ale perioadei moderne în ansamblul evoluţiei literaturii române pentru că această abordare cronologică nu ţine seama de particularităţile de vârstă şi de învăţare ale studenţilor străini din Bulgaria.

Misiunea fundamentală a lectorului român comparativ cu cea a celorlalţi colegi bulgari care predau limba română este aceea de a perfecţiona exprimarea scrisă şi orală a studenţilor, astfel încât conversaţiile, problematizările, procesele literare şi eseurile sau realizarea unor prezentări în Power point sunt principalele tipuri de teme pe care studenţii le au de rezolvat la fiecare curs. Textele literare selectate pentru ilustrare şi lectură trebuie să ţină sema de funcţiile lor în exprimarea literară cultivată: de exemplu descrierea oamenilor şi a locurilor, discuţii despre viitor, povestirea unor fapte din trecut, descrierea unor întâmplări, exerciţii prin care

studenții să demonstreze că înțeleg ceea ce citesc, că pot compara ceea ce citesc cu propria lor literatură. Abandonarea metodei prelegerii atât de uzitată în Universitățile românești la predarea cursurilor de literatura română este o condiție de bun simț, pentru că numai prin cooperarea permanentă dintre student și profesor literatura poate fi înțeleasă, citită și iubită. Practic se știe foarte clar că retenția este activată în proporție de 20% de ceea ce studenții aud. Cu alte cuvinte audiobookurile, teatrul radiofonic, înregistrările unor interviuri sunt mijloace pe care profesorul le indică, le selectează în privința minutelor, le folosește și le sugerează spre a fi ascultate de studenți și în timpul liber în vederea pregătirii cursurilor.

Rezumatul textelor care ar trebui să se bazeze pe lectura individuală e un deziderat și în cazul acesta el se bazează pe vizionarea unor fragmente din ecranizările celebre, prin audierea unor fragmente din dramatizări ale lucrărilor sau prin audierea unor fragmente din cărțile audio sau din cele de teatru subtitrat în română. Pentru că doar 5% din ceea ce aud rețin, ideal este ca în acest proces să fie implicați toți studenții participanți care să își perfecționeze lectura și înțelegerea. Ascultarea unei demonstrații făcute de ceilalți studenți înseamnă mărirea gradului de retenție la 30% , iar implicarea într-o conversație presupune reținerea în proporție de 50% a informațiilor discutate. Foarte utile în acest sens spre fixarea și transferul informațiilor sunt jocurile de rol care îl pun pe cel care învață în situația de a pune în practică ceea ce a înțeles. Comentariile realizate sub formă de prezentare în Power point înregistrată sunt o modalitate de a transfera și de a practica exprimarea orală și scrisă la nivel academic. Aceste tipuri de teme practice implică selecționarea din ecranizările indicate a celor mai elocvente scene, reprezentative pentru sufletul și bogăția spirituală a mesajului transmis de autor.

Se știe că a învăța pe altcineva informațiile pe care tu le-ai asimilat este una dintre cele mai bune metode de discuție și de lucru în grup care permite retenția a unei proporții de 90% din materialul prezentat. Toate aceste procente au fost testate după fiecare astfel de activitați, cu ajutorul evaluării formative.

În epoca e-Learning și a învățării la distanță cu ajutorul calculatorului, strategiile didactice de predare utilizate sunt de tip Blended Learning, în sensul că există un amestec de metode, materiale și mijloace foarte utile adaptate nivelului de învățare al studentului, în care accentul se pune pe strategiile de comunicare activ-participative. Studentul străin care învață literatura română la un nivel de aprofundare a cunoștințelor de limbă de tip B1 sau B2 trebuie în permanență stimulat pentru a verifica nivelul de înțelegere.

Dinamica predării literaturii române studenților străini din Sofia

În cazul studenților de la Sofia care învață literatura română profesorul trebuie să conștientizeze faptul că existența cuvintelor comune generează și fenomenul falșilor prieteni, dacă sensurile cuvintelor nu sunt clar explicate. Comunicarea verbală, paraverbală și nonverbală clară, adecvată sau inspirată pentru a convinge sau a demonstra înțelegerea și adevărul afirmațiilor este potențată de prezența (vizuală/video) a studentului, fie și în manieră on-line.

De multe ori, pronunțarea acestor cuvinte comune diferă de limba bulgară și exercițiile de audiție sunt importante pentru studenții cu nivel A1, A2 si B1. În acest sens site-ul spaniol Forvo Învață pronunțiile native pentru fiecare limbă din lume. Forvo, ghidul de pronunții este de un real ajutor studenților bulgari care învață limba română, pentru că în bulgară unele sunete se pronunță mai deschis sau mai închis de cum le pronunțăm noi, iar altele nu există în română, ca de exemplu l-ul lichid consoana л moale. Înregistrarea pronunțiilor native este deosebit de interesantă pentru educarea auzului fonetic și fonematic al studenților.

Cuvintele rostite au nevoie de mai mult pentru a demonstra că sunt înțelese de către cel care le folosește. De aceea poate, în era on-line s-au inventat și emoticoanele, un fel de

potențatoare de efect care suplinesc tonul, ritmul, intensitatea prin limbaj vizual cât se poate de explicit și de colorat.

Lectura pe roluri a textului literar, este o strategie de implicare a studenților care face posibilă evoluția de la *lectura liniară*, cu același ritm de la început la sfârșit până la l*ectura receptivă sau analitică* cu variații de ritm și de viteză, cu atenție specială asupra tonului introducerii, punctului culminant și deznodământului, la *lectura literară în* care frazarea textului și accentele se pun asupra felului în care se spune, la *lectura informativă globală* care vizează un student nerăbdător sau obosit, interesat doar de ideile principale și de accentele rezumative ale informațiilor, *lectura exploratorie* care vizează informațiile referitoare doar la un singur personaj sau asupra unui simbol, pe care cititorul îl investighează cu atenție, la *lectura rapidă sau în diagonală,* care presupune un ochi antrenat și o parcurgere a textului integral anterior, în vederea economisirii timpului. Beneficiile lecturii pe roluri sunt legate de faptul că: îmbunătățește înțelegerea, stimulează corelarea informațiilor și cunoștințelor de stilistică cu cele literare, întârzie apariția simptomelor de uitare, incită procesele imaginației, induce concentrare, stimulează percepția, îmbunătățește abilitățile de exprimare și vocabularul, extinde capacitatea de analiză și interpretare a textelor, încurajează reflecția.

Am utilizat în cazul orelor de literatură română mai multe strategii didactice de îmbunătățirea lecturii studenților combinând în același curs tipuri de cerințe precum cele legate de:

- Lectura orală: li se cere studenților să citească și să pronunțe cu voce tare, ceea ce implică anumite limitări ale vitezei de citire, date de pronunția și intonația care necesită respectarea pauzelor și tăcerilor.
- Lectura silențioasă: li se cere studenților să citească în gând (în timp ce un alt coleg citește), iar procesul de înțelegere și decodare se desfășoară intern, fără a vocaliza sau emite vreun sunet.
- Lectura de reflectare: li se cere studenților să citească cu atenție, mai lent, pentru a permite o înțelegere reală și clară a fiecărei părți a textului.
- Lectura selectivă: li se cere studenților să aleagă anumite fragmente din text edificatoare pentru demonstrarea unei anumite idei. Cu textul integral în fața ochilor, studentul alege să sară peste fragmente și să le aleagă la discreție pe cele pe care vrea să le citească.
- Citirea model: li se cere studenților să asculte și apoi să repete ceea ce li se citește. Este lectura care implică o persoană, de obicei un profesor sau un actor sau chiar autorul, citind cu voce tare un text, pentru a oferi un ghid studenților care trebuie să urmeze lectura individual și în tăcere, în timp ce o ascultă. Foarte important este ca dimensiunea textului să fie adaptată la nivelul lingvistic al studentului, care în final e pus să repete. Profesorul trebuie să fie atent și să corecteze auditiv și vizual, dacă e vorba de memoria de lungă durată, prin intermediul culorilor care evidențiază accentele corecte, frazările, întocmai precum într-o partitură muzicală în care există nuanțe, indicații de ritm și de inflexiune a tonului.
- Lectura aprofundată: li se cere studenților să citească o carte pe an. Lectura constă în citirea detaliată pentru a înțelege conceptele tehnice ale unei anumite discipline și formarea vocabularului propriu.
- Lectura rapidă: li se cere studenților să abordeze textele pentru studiu sub forma unei lecturi generale, ca un fel de scanare, la cea mai mare viteză posibilă, pentru a detecta aspectele generale și a urma, apoi, lectura intensivă.

- Lectura comprehensivă: li se cere studenților să citească textul în întregime pentru a pricepe despre ce e vorba, de la început până la sfârșit, fără a omite sau a sări peste fragmente.
- Lectura intensivă: li se propune studenților o lectură atentă și temeinică a unui text pentru a-i înțelege pe deplin sensul. De multe ori este nevoie de mai mult de o lectură a întregului text sau a celor mai complicate fragmente.
- Lectura involuntară: este cea mai frecventă și constă în lectură fără a avea cu adevărat intenția de a face acest lucru. Este genul de lectură într-un magazin sau într-o expoziție, ceva care se întâmplă când citim anunțuri publicitare, afișele în stradă, sau când are loc derularea distribuției unei ecranizări.

În practica didactică, profesorul este în măsură să diferențieze, *lectura medie,* în care studentul citește textul integral, dar fără aprofundare, iar conceptele fundamentale sunt păstrate pentru că studentul citește în rimul lui și *lectura extensivă*, în care studentul citește de plăcere și nu pentru a îndeplini o activitate academică sau pentru nevoia de a dobândi niște cunoștințe specifice. Dintre strategiile didactice pe care le-am utilizat pentru predarea literaturii române la Sofia fac parte:

- *Lectura comentată*, una dintre strategiile didactice care stârnește interesul studentului. Este un mod de lectură care se face individual și în tăcere sau cu voce tare și împărtășită, dar al cărei obiectiv este de a trezi preocuparea studenților, astfel încât aceștia să participe după o dezbatere orală în care pun la îndoială diferitele probleme abordate în text.
- *Lectura creativă* este tipică pentru orele de redactare, pentru a-i stimula pe studenții bulgari să elaboreze apoi o reflecție scrisă care explică, apreciază sau oferă punctul de vedere al studentului asupra textului citit.
- *Lectura cu comentarii* este o strategie didactică de abordare a textelor literare sau filosofice și al cărei scop este de a face un comentariu reflexiv care să analizeze în profunzime textul citit. Presărată cu întrebări ale profesorului care vizează mesajul textului, strategia îmbunătățește deopotrivă comunicarea orală și scrisă.
- *Familiarizarea cu lectura* e una dintre strategiile în care dintr-un text citit superficial ca să fie formulată o idee generală despre problemele pe care le abordează, dar fără a intra în detalii. În general, profesorul le solicită studenților să formuleze într-o singură frază pe care să o scrie despre ce e vorba în fragmentul respectiv, înainte de a începe o discuție despre un anumit subiect, astfel încât studenții să aibă o idee despre reperele spațio-temporale sau ideologice.
- *Lectura secvențială* este una dintre strategiile didactice de lectură, în care un text este citit de la început până la sfârșit, dar într-un mod ordonat, abordând fiecare secțiune a textului în profunzime. În acest sens li se cere studenților să formuleze idei principale sau să identifice cuvinte cheie.
- *Lectura mecanică* este semnul celui care abia învață să citească și semnul analfabetismului funcțional, în cazul celor care au învățat să citească, dar nu înțeleg mai nimic din ceea ce citesc. Profesorul poate să ajute pe cel care învață prin atribuirea unor indicații de accent, ritm, frazare, de utilizare a tonului sunetului adecvat și de avansarea în înțelegerea și interpretarea cuvintelor prin intermediul jocurilor de sinonimie, antonimie sau paronimie.

- *Lectură receptivă* este cea în care studentul identifică și păstrează cele mai relevante concepte în timp ce avansează în lectura cuprinzătoare a textului, astfel încât, la final, să le poată raporta și sintetiza sensul în scris.
- *Lectura literală* este acea lectură superficială, pe litere, în care studentul nu se întreabă, nu își pune problema semantică despre informațiile care reies din text, dincolo de mesajul pe care îl exprimă literal. De cele mai multe ori, pentru a stârni interesul celui care citește, profesorul trebuie să utilizeze lectura model, utilizând la început propoziții simple care să fie repetate, fragmente în care frazarea și accentul să fie clar subliniate prin intonație și repetiție. În cazul în care studentul nu se aude, nu se ascultă în momentul în care citește, se pot utiliza înregistrările și apoi împreună cu studentul profesorul îl poate îndruma să observe unde a greșit și să se corecteze. Prezentările în Powerpoint cu înregistrari ale vocii sunt o modalitate de corectare și de avansare pe drumul lecturii fluente, conștiente și active.
- *Lectura inferențială* este cea în care studentul îndrumat de profesor caută să deslușească sensurile ascunse, care sunt implicite în text și care trebuie deduse din ton, vocabular, printre alte resurse aplicate în elaborarea textului. Prin intermediul întrebărilor și al jocului de rol, profesorul utilizează această strategie didactică punând întrebări din care rezultă că nu ar înțelege despre ce e vorba, iar studentul îi răspunde așa cum crede el că e corect. Profesorul corectează și indică argumentele din text.
- *Lectura critică* este un anumit tip de lectură inferențială în care studentul efectuează o analiză subiectivă a textului în timp ce îl citește și rezumă cu o analiză evaluativă, având în vedere modul în care a fost scris, proceele literare pe care autorul le folosește pe care le folosește etc. Suportul redactării textului poate fi realizat de profesor prin întrebări schematice, formulate în așa fel încât ele să determine formularea unor răspunsuri coerente și clare.

Corelarea lecturii fragmentelor literare cu intonația corespunzătoare și cu redactarea unor texte în limba română pornind de la subiectele abordate este esențială pentru înțelegerea fenomenului literar românesc din epoca modernizării și a particularităților sale legate de arderea etapelor și de nevoia sincronizării cu literatura europeană.

Comparativ cu nativii care învață literatura română, studenții străini au două probleme esențiale: timpul redus de studiu pentru asimilarea și structurarea informațiile și nivelul de cunoaștere a limbii, ce condiționează înțelegerea și lectura. În didactica literaturii pentru nativi principiul particularităților de vârstă permitea eșalonarea pe o perioadă de 4 ani în clasele primare, de 4 ani în gimnaziu și de 4 ani în liceu a unor fragmente esențiale din textele autorilor români, care urmăreau sporirea vocabularului și dezvoltarea exprimării orale și scrise prin ore dedicate special redactării (compunerilor). Aplicarea principiului reluării concentrice a informațiilor ca o modalitate de reluare și de aprofundare a cunoașterii textelor se realiza în cazul nativilor în cazul predării literaturii la nivelul gimnaziului și al liceului.

Spre deosebire de nativi, studenții străini trebuie să asimileze cunoștințele de literatura română modernă într-un timp scurt, fără corelații orientative cu alte materii (istoria românilor), fără deprinderea de lectură constantă corectă în limba română, de exprimare scrisă și orală. Studenții bulgari, de exemplu, sunt obligați să citească o carte românească pe an. Verificarea se face la examenul oral anual unde studentul este obligat să prezinte vocabularul pe care și l-a alcătuit singur și pe care l-a asimilat, care demonstrează înțelegerea materialului ales. Cărțile alese nu sunt totdeauna de beletristică, pentru că oricât de cunoscuți sau de traduși ar fi autorii români în Bulgaria, mult mai tentante sunt subiectele de istorie și literatură fantastică gen

povestea lui Dracula scrisă de Bram Stocker şi tradusă în românește. Prelegerea, oricât de potrivită ar fi în cazul studenților nativi nu dă aceleaşi rezultate aşteptate în cazul studenților străini. Profesorul trebuie să se asigure permanent că ceea ce spune e înțeles de studenți. Studentul străin trebuie să vadă, să audă, să pronunțe şi să înțeleagă ceea ce se discută. Există timpi diferiți de asimilare a informațiilor în funcție de tipul de activitate presupusă de strategia didactică aplicată şi de starea de epuizare sau nu a studentului.

În anul al patrulea, marea majoritate a studenților lucrează şi de aceea cursurile şi seminariile lor s-au desfăşurat sâmbăta în paralel cu orele cursului de stilistică. Corelarea textelor alese pentru stilistică cu cele predate la orele de literatură facilitează înțelegerea şi mai ales lectura conştientă şi activă a textelor literare. Profesorul trebuie să fie foarte atent la accentul şi frazarea pe care o dau în lectură studenții textului propus. Frazarea şi accentul dezvăluie nivelul de înțelegere. De obicei studentul nu trebuie să citească decât o singură frază pentru ca profesorul să sesizeze ceea ce nu e clar, să explice să îl pună să formuleze o exprimare sinonimică sau antonimică. Potențarea înțelegerii celor citite se face prin vizionarea şi ascultarea minutelor selectate ale ecranizării operei respective. Interpretarea actorilor şi mai ales înțelegerea nuanțelor exprimării corporale şi non-verbale contribuie la diversificarea mozaicului exprimării scrise şi orale a studenților.

Suplinirea informației dobândită prin lectură poate fi complinită de fragmente de teatru radiofonic subtitrat, de fragmente de teatru pentru televiziune şi de fragmente de ecranizări ale operelor literare exploatate de strategii didactice diverse care să stimuleze interesul pentru cunoaştere al studentului şi în timpul liber. Un element esențial în comprimarea timpului de asimilare al informațiilor despre literatura română îl au traducerile din literatura română în limba maternă.

Concluzii

Când mijloacele moderne şi cercetătorii din domeniul Digital Humanities vor fi capabili cu adevărat să contabilizeze prin intermediul programelor informatice cuvintele şi să alcătuiască dicționarele de limbă română pentru cel şase niveluri cuprinse în Cadrul comun european de referință, abia atunci cu adevărat se vor putea face corelații între nivelurile de limbă ale diverselor opere literare. Până atunci, abordările fragmentare de tip antologic, antologiile bilingve, edițiile e-book adnotate pentru uzul studenților străini cu dicționare adaptate, edițiile bilingve sunt potrivite pentru stimularea lecturii literaturii române moderne în afara orelor de predare.

Cel mai important este ca oricât de simple sau de complicate ar fi exercițiile de consolidare şi pentru diversele tipuri de evaluări, formative sau sumative, esențial este să existe şi o modalitate de verificare a răspunsurilor furnizate. Cu alte cuvinte, autoevaluarea joacă un rol esențial în procesul de învățare şi de stimulare a celui care învață. Ceea ce auzi, uiți, ceea ce vezi şi auzi se reține în proporție de 50%, iar ceea ce ai spus şi ai scris tu singur se reține în proporție de 70%. În proporție de 90% se reține doar ceea ce ai făcut tu singur, acest lucru implicând şi jocul de rol în cazul interpretării unor fragmente de teatru sau din schițele lui I. L. Caragiale.

Indiferent că strategiile didactice îmbină învățarea repetitivă, cu cea semnificativă, care activează retenția şi transferul cunoştințelor deja asimilate, învățarea inovativă sau cea de mentenanță a performanței universitare, învățarea vizuală sau auditivă, învățarea prin descoperire sau învățarea receptivă, învățarea prin asociere sau prin cooperare, învățarea experimentală, învățarea explicită sau învățarea implicită, profesorul trebuie să țină seama permanent de faptul că el predă literatură modernă şi contemporană unor studenți din secolul al XXI. Cu alte cuvinte

actualizarea mesajului textelor pentru nivelul preocupărilor și intereselor studenților face ca literatura română să fie un tezaur de care studenții străini să se intereseze și să îl utilizeze.

În concluzie, literatura română este pe atât de frumoasă și de interesantă pe cât este de citită, de înțeleasă, de discutată, de comparată și mai ales de iubită de cei care o citesc. Acest lucru e valabil nu numai în Bulgaria, ci oriunde literatura înseamnă încă centrul de frumusețe, de sensibilitate și de inteligență al umanității.

BIBLIOGRAPHY

Petre Ispirescu Basme populare românești, Sofia, Editura Isis (Изида), 2021, EAN 9786192350994 ; ISBN 9786192350994

Tiberiu Iovan, Dicționar român bulgar,Editura Trud, 699 p. EAN 9789545289606 , ISBN 9789545289606

Vasil Savov Discționar bulgar român, Editura Gramma, 304 p.EAN 9789548805308, ISBN 9548805308

Fără autor, Dicționar bulgar român și român bulgar de buzunar, Editura Heba, 2011, p. 229, EAN 9789546857019, ISBN 9789546857019

Petru Pepela, Basm românesc, Editura Teatrului Pan, carte audio, EAN 3800215535123

Ghid de conversație bulgar, român bulgar, Editura SoftPress, 216 p. EAN 9789546858290, ISBN 9789546858290 (auxiliar didactic)

Stefana Kaldieva-Zaharieva Dicționar româno-bulgar. Cuvinte comune și asemănătoare Editura "Prof. Marin Drinov", Sofia , 2007, 848 p. Manual pentru instituțiile de învățământ superior., ISBN 9789543222230

Vasilca Aleksova, / Василка Алексова Terminologia nunții în limbile română și bulgară/ Сватбената терминология в българския и румънския език, Editura Universității Sf Kliment Ohridsky, Sofia, 2013, 512 p. EAN 9789540734798, ISBN 9789540734798.

Rumyana Lyutakova /Румяна Лютакова Noul vocabular românesc după 1989 /Нова българска и румънска лексика след 1989 г., Editura Universității Sf, Kliment Ohridsky, Sofia 2018, 592 p. EAN 9789540743967, ISBN 9789540743967.

Fără autor, Limba română pentru bulgari + CD /Румънски език: Самоучител в диалози + CD, Editura Gramma, Sofia, 2016, 319p. EAN 9789548805810 ISBN 9789548805810 (manuale și auxiliare românești pentru învățarea limbilor străine.)

Ștefana Kaldieva Zaharieva Стефана Калдиева-Захариева, Probleme ale studiului comparativ al frazeologiei bulgare și românești/ Проблеми на съпоставителното изследване на българската и румънската фразеология, Editura Prof Marin Drinov, Sofia, 2005, 416 p. ISBN 9789543220468 (maual pentru instituțiile de învățământ superior.)

https://wordwall.net/resource/30388727

https://wordwall.net/resource/30388580

1GEOCRITICAL STRATIGRAPHY OF CAHUL CITY: URBAN IMAGE IN DIACHRONY

Ludmila Şimanschi

Assoc. Prof., PhD, Moldova State University

Abstract. In this study we modeled a geocritical synthetic meta-narrative of Cahul city from all the literary images it has produced over time, using the stratigraphy method, recommended in complex analyses of urban identity.

We have channeled our research towards the realization of a study of the urban space according to the temporal (diachronic), stratigraphic logic, endowed with a cultural memory (constituted by the accumulation, overlapping of the temporal layers that correspond to the intertextual, historical and literary stratifications, which are sedimented in the space-time of the Cahul city); multifocused, polycentric, by multiplying, confluence of the points of view of several writers belonging to different cultures (their heterogeneity allowing the dialogic perception of the place).

Accumulating the diachronic literary references about Cahul city, we took into account both the capacity of "testimony" of the texts and the fact that the referent – urban space – and its representation are interdependent, in a dynamic, dialectical, nested relationship. Due to the lack of a multitude of literary texts, we have also researched the historical-cultural texts, literary publishing, travel notes, epistles that take into account the modification in time of the image of Cahul.

Keywords: geocriticism, image of the city, urban identity, stratigraphy, mental city, endogenous/exogenous perception, stereotype.

În acest studiu ne-am propus să modelăm un metadiscurs sintetic geocritic al orașului Cahul din toate imaginile literare pe care le-a produs de-a lungul timpului, utilizând metoda *stratigrafiei*, recomandată în astfel de analize complexe ale identității urbane: „În accepțiunea geocritică, abordarea unui spațiu presupune evidențierea unei stratigrafii în care ultimul strat, cel al prezentului, nu este decât ultima «pojghiță» a unei temporalități percepute vertical și nu orizontal, paradigmatic. Privirea geocritică se îndreaptă întotdeauna prima dată asupra spațiului în care vede un *topos atopos*, un arhipelag în mișcare, unind stratigrafic toate reprezentările, discursurile, punctele de vedere, transformându-se într-un metadiscurs care urmărește fațetele schimbătoare ale unui spațiu ce pendulează între *realem* și multiplele reprezentări pe care acesta le generează, acestea incluzând stereotipul” [1, p. 48].

Am canalizat cercetarea noastră spre realizarea unui studiu al spațiului urban după logica temporală (diacronică), *stratigrafică,* dotată cu o memorie culturală (constituită prin acumularea, suprapunerea straturilor temporale care corespund stratificărilor intertextuale, istorice și literare, care sunt sedimentate în spațiul-timp al orașului Cahul); *multifocalizată*, *policentrică,* prin multiplicarea, confluența punctelor de vedere ale mai multor scriitori aparținând diferitor culturi (heterogenitatea lor permițând perceperea dialogică a locului), așa cum propunea Bertrand Westphal în lucrarea *La Géocritique. Réel, fiction, espace*: „C’est précisément là ce qui fait toute l’originalité et la force de la géocritique. En faisant porter l’attention sur le lieu, plutôt que sur

l'auteur ou sur un personnage, elle suscite naturellement la confrontation des points de vue (fictifs aussi bien que théoriques). De cette «multifocalisation» émerge une «vision stratigraphique» et «polycentrée», qui permet au regard de sortir de ses foyers pour s'enrichir au contact des autres perceptions, voisines ou concurrentes. Le lieu donne à voir la sédimentation de tous les regards qui se sont portés et se portent encore sur lui; il est le réceptacle d'une pluralité d'impressions et de projections (personnelles, collectives, culturelles, politiques, métaphysiques) qui influencent et conditionnent la perception que l'on en a par le biais des représentations que l'on en donne. […] C'est dire que le texte agit sur le lieu, ou plutôt interagit avec lui, que le «fictionnel» contribue de façon décisive à l'élaboration du «réel»" [2, p. 200].

Criticul literar Andreea Răsuceanu, coordonatorul antologiei *Cartea oraşelor,* consideră şi ea că cea mai eficientă modalitate de a surprinde integral articulaţiile discursului oraşului în diferite niveluri diacronice este „logica stratigrafică"a lui Westphal: „Oraşul nu e niciodată acelaşi pentru cei care îi parcurg străzile, îi vizitează clădirile, configurându-şi deseori o hartă a mişcărilor zilnice direct dependentă de propria percepţie asupra locului în care trăiesc – e una dintre concluziile la care au ajuns cei care practică tipul de analiză propus de disciplina geocriticii. Demersul geocritic, aşa cum îl teoretizează Bertrand Westphal, presupune însă şi o viziune stratigrafică asupra oraşului (adică una pe verticală, a unor straturi temporale). Geocritica are o vocaţie arheologică, spune el, pentru că spaţiul se verticalizează în timp, devenind suma legăturilor între măsurile spaţiului şi întâmplările trecutului" [3].

Ideea de cartografiere a spaţiilor artei în sens geocritic urmăreşte relaţia inversă a artei cu spaţiul, având drept miză îmbogăţirea acestuia din urmă cu noi semnificaţii. Oraşul redat în artă aduce în ajutor un set complex de relaţii mentale pentru a înfăţişa spaţiul complet. Profesorul universitar spaniel Luis García Jambrina în articolul *Literatura şi oraşul* relevă importanţa configurării literare a identităţii urbane: „După cum bine se ştie, oraşul – oricare oraş – nu-i doar un loc geografic, ci şi un teritoriu urban. E şi un spaţiu literar, locul unde se contopesc mitul, ficţiunea şi realitatea. Fiindcă nu degeaba scriitorii – romancierii, dramaturgii şi, firesc, poeţii construiesc oraşe. Ei le creează, le configurează şi le remodelează, carte după carte şi veac după veac, în imaginarul colectiv" [4].

Elocventă în această ordine de idei e constatarea filosofului spaniol María Zambrano, care accentuează necesitatea existenţei unei percepţii literare a oraşului în diferite areale istorice: „unui oraş fără scriitori îi lipseşte esenţa citadină, rămânând doar un complex conglomerat, care se poate schimba, transmuta ori face nevăzut, fără să i se remarce lipsa. Un oraş fără un scriitor e un templu pustiu, o piaţă publică fără centru, ori poate descentrată, cu centrul la margine, într-un colţ, ca să-şi lase locul, ori să lase în locul lui un lucru cu numele nici măcar bine catalogat, un lucru căruia, în realitate, nici nu i s-a destinat un cuvânt" [5, p. 192].

Profesorul universitar Romaniţa Constantinescu, animată de teoria geocritică care potenţează rolul literaturii şi al artelor plastice în „amenajarea" teritoriului şi în definirea identităţilor/alterităţilor, consideră că acceptarea oraşului ca spaţiu mental-text dezvăluie statutul său hipertextual, al reţelei de texte cu istorii şi metafore mereu înnoite, mereu diferite, iar reprezentarea artistică a spaţiului nu este considerată deformatoare faţă de referent, ci mai degrabă fondatoare sau cofondatoare a referentului: „Geocritica îşi propune, prin urmare, să articuleze interacţiunea dintre spaţiile umane şi arte, elaborând o poetică al cărei obiect nu este constituit de ceea ce în mod obişnuit se numeşte «reprezentarea spaţiului» în arte, ci de modelarea intertextuală a lumii. Spre deosebire de imagologie – ce face abstracţie de referent pentru a se concentra asupra manierei în care reprezentarea dă seamă de el, obiectul efasându-se în profilul subiectului ce îl reprezintă – , geocritica se întoarce asupra referentului reprezentat,

interesându-se atât de maleabilitatea, cât şi de rezistența lui la reprezentare, adică de urmările reprezentării, de confuzia realitate – reprezentare, de modificările aduse lumii şi percepțiilor ulterioare asupra ei, ca şi ale tuturor reprezentărilor viitoare" [6, pp. 14-15].

Acumulând referințele literare diacronice despre orașul Cahul, am ținut cont atât de capacitatea de „mărturie" a textelor, cât şi de faptul că referentul – spațiu urban – şi reprezentarea sa sunt interdependente, într-o relație dinamică, dialectică, imbricate. Din lipsa multitudinii de texte literare, am cercetat şi textele istorico-culturale, publicistică literară, note de călătorie, epistole care iau în vizor modificarea în timp a imaginii orașului Cahul. Astfel am identificat textul *Un drum la Cahul* din volumul *Copii de pe natură* (1874) de Iacob Negruzzi, cu referință la „capitala județeană" [7] Cahul; studiul de publicistică literară *Cahulul* de Dumitru Iov din volumul *Privelişti basarabene* (1941), în care Cahulul e consemnat ca „unul din cele mai noi oraşe din Basarabia" [8]; poemele lui Andrei Ciurunga: *Jertfă cahuleană; Te las, Cahul...; Hai, măi Cahul...* din volumul *Cântece de dor şi de război* (1944); *La 70 de ani* din volumul *Lacrimi pentru Basarabia* (1995) [9]; articolele *Cahul cultural* (2011) de Alexandru Tabac [10] şi *Cahulul Literar* (2019) de Ionel Novac [11]; fragment din *Călătorind spre Babadag* (2007) de Andrzej Stasiuk [12]; fragment din *Geografia fericirii: În căutarea celor mai fericite locuri din lume* (2020) de Eric Weiner [13].

Înainte de a începe sintetizarea imaginii literare diacronice cvasitotale a spațiului urban cahulean, vom defini instrumentele terminologice cu care vom opera şi grilele analitice care au determinat interpretarea geocritică complexă: *imagine urbană, identitate urbană, percepție endogenă/exogenă, stereotip spațial, tipologie topofilă, topoindiferentă, topofobică*.

Imaginea urbană, conceptualizată de urbanistul american Kevin Andrew Lynch, relevă modalitatea percepției spațiilor urbane, regăsirea lor pe harta orașului mental, redarea în timp a unui sens locului fiind determinată de lizibilitatea oraşului, vizibilitatea reperelor, semnificația formelor şi elementelor urbane [14]. Conform metacriteriului lizibilității, rezidenții sau turiştii unui oraş trebuie să poată, în aceeaşi manieră, „să citească" cu uşurință oraşul, ceea ce înseamnă că înțelegerea şi organizarea informației, orientarea în peisajul urban ar trebui să fie facile, iar nivelul de vizibilitate a reperelor ar trebui să fie înalt, elementele vizuale puternice fiind recunoscute uşor şi simbolurile asimilate mental după o structură cognitivă coerentă. Imaginabilitatea, noțiune introdusă de Lynch în lucrarea *The Image of the City*, vizează calitatea unui oraş de a provoca percepția unei imagini puternice unui observator extern. La această calitate contribuie nu numai personalitatea vizuală a peisajului urban respectiv, ci şi structura sa coerentă şi sentimentul identitar pe care oraşul este capabil să îl genereze.

Profesorul universitar român Marius-Cristian Neacşu, specializat în geografia socio-urbană şi geografia umană, în studiul în *Oraşul sub lupă,* insistă în aceeaşi ordine de idei asupra definirii *imaginii identitare*, mentale a orașului: „Oraşul nu este numai un spațiu fizic, ci imprimă locuitorilor săi atitudini şi comportamente, prin prisma semnificațiilor subspațiilor urbane ce se regăsesc în mentalul acestora. Fiecare individ sau grup social percepe oraşul într-un fel propriu. Oraşul perceput, oraşul mental («a doua realitate», cea din interior, cea mentală responsabilă în luarea deciziei, decizie confirmată sau infirmată mai târziu de realitatea fizică de «prima realitate») este sintetizat la nivelul unei imagini. Pentru orice oraş, există două imagini şi anume: imagini individuale ale actorilor urbani, imagini unice, datorită unor repere fizice, care uneori sunt personificate, şi o imagine colectivă, a comunității urbane care îl reprezintă" [15].

În toate studiile de referință urbanistice de geografie mentală, actorii care participă la formarea imaginii urbane se clasifică în două categorii: *rezidenți*, aceştia sunt locuitorii de zi cu zi ai oraşului, cu o atitudine participativă în mod direct, voluntar sau indirect în viața economică,

socială şi culturală a oraşului. Ei percep într-un anumit fel oraşul, fiind spaţiul în care îşi desfăşoară viaţa; *non-rezdenţi*, locuitori temporari ai oraşului, care îl percep secvenţial, îşi formează o anumită percepţie şi pe care o pun în circulaţie (non-rezidenţii pot fi foşti locuitori ai oraşului, vizitatori ocazionali ai oraşului, turişti, navetişti, etc. În funcţie de apartenenţa observatorului, imaginea urbană poate fi: *endogenă* (rezidenţială, imagine percepută şi reprodusă de proprii locuitori ai oraşului, din interiorul spaţiului urban, internă, de regulă coerentă, clară şi bine-definită) şi *exogenă* (turistică, reprezentare mentală a tuturor non-rezidenţilor, de cele mai multe ori vagă, difuză şi abstractă, deoarece sunt mai puţin familiari cu spaţiul).

Percepţia endogenă este dominată de centralitate, de simboluri şi de afectivitate. Toate aceste aspecte construiesc o anumită identitate a locului, care este împărtăşită de locuitorii săi. Centralitatea se poate referi la persoană – egocentrism, sau la comunitate – etnocentrism [16].

Percepţia exogenă este influenţată, în primul rând, de distanţa care o separă de spaţiul perceput, iar, în al doilea rând, de mijloacele de formare a percepţiei în absenţa sau insuficienţa experienţei directe, şi anume comunicarea. Viziunea exterioară asupra unui teritoriu este marcată nu de apartenenţă şi identitate, ci mai degrabă de un anumit grad de deformare a percepţiei, de stereotipuri şi clişee. În mod evident nu există percepţie eronată, însă influenţele care sunt exercitate asupra acesteia o pot deforma într-un sens sau altul. Gould şi White în studiul *Mental maps* relevă faptul cum interesul, „gradul de implicare emoţională a unui individ scade odată cu creşterea distanţei faţă de locul unde există stimulul. Mai exact, interesul scade cu rădăcina pătrată a distanţei ” [17, p. 41]. În aceste condiţii apariţia clişeelor şi a stereotipurilor este comună. Percepţia exogenă este caracterizată de stereotipuri şi clişee formate în timp îndelungat. Acestea pot fi pozitive, negative sau neutre, având însă numeroase nuanţe intermediare şi tipologice De cele mai multe ori spaţiul „propriu” unei persoane ajunge să poarte valenţe afective şi simbolice. De cealaltă parte, percepţia unui spaţiu „străin” devine din ce în ce mai puţin influenţată de fapte pe măsură ce distanţa între subiect şi acel spaţiu creşte. În cazul spaţiilor îndepărtate percepţia este dominată de stereotipuri şi clişee, mai mult sau mai puţin conforme cu realitatea.

În fragmentul intitulat *Destinul stereotipului* Bertrand Westphal consideră că la baza stereotipului stă „concepţia monolitică asupra spaţiului înţeles ca *teritoriu*. Astfel, teritorializarea corespunde de fapt unei logici exclusive şi unei operaţiuni interesante de selectare a unor *bucăţii de trecut*, care, amestecate, formează o imagine convenabilă prin care se prezintă o veridicitate istorică. Stereotipul serveşte astfel în acelaşi timp ca instrument de localizare şi de poziţionare în raport cu altul” [2], iar pentru Robert Frank stereotipul „nu livrează o imagine în sine, ci una pentru sine, „o imagine pretext destinată autoreprezentării” şi care este o imagine-tip, elaborată de un discurs hegemonic, monofocal, monocrom” [18]. Profesorul universitar David Sibley în lucrarea *Geographies of Exclusion* delimitează conceptul de *stereotip spaţial,* prin care se desemnează „spaţiul încorporat reprezentărilor stereotipe, spaţiu real fiind modelat în conformitate cu un spaţiu ideatic, stereotip, în care dramele se consumă fără ecou, iar conflictele sunt nivelate de imaginea unui univers idealizat, dar poate configura şi spaţii ostile, deconstruind utopia patriarhalismului provincial” [19].

Cristian Ciobanu în teza de doctorat *Studiu de Geografie Mentală în Municipiul Bucureşti*, analizând conceptele-cheie ale geografiei mentale, vine cu argumente concludente de delimitare a percepţiei exogene de cea endogenă: „În concluzie percepţiile exogenă şi endogenă constituie modul principal de polarizare a percepţiilor şi reprezentărilor spaţiale. Între identitatea la care ajunge o percepţie endogenă şi stereotipul care poate caracteriza o percepţie endogenă

există o mulțime de viziuni asupra aceluiași spațiu. Este demn de reținut, însă, complexitatea spațiilor mentale care au ca sursă unul și același spațiu real" [20].

Percepția endogenă cunoaște un maximum de importanță și complexitate atunci când devine identitate: „*Identitatea urbană* reprezintă acel set unitar de caracteristici capabilă să poarte aceeași semnificație pentru fiecare locuitor al orașului" [15].

Deşi toate oraşele pot fi identificate în mod precis, nu toate au o identitate „clară", dimpotrivă multe din oraşele contemporane traversează o adevărată criză de identitate, fiind în procesul de „căutarea a noii identități sau a reconfigurării acesteia" [21], oraşele monofuncționale încercând să reafirme identitatea prin imaginea culturală. Astfel B. Florian afirma că „regenerarea urbană presupune crearea unei identități urbane originale şi de necopiat. Aceasta se bazează pe imaginea urbană şi, în ultimă instanță, pe chimia locuitorilor ce trăiesc acolo" [15].

În funcție de calitate, imaginea urbană poate fi categorisită în *tipologie negativă (topofobică*, tip de imagine repulsivă rezultată atât la nivel individual, cât şi colectiv, datorită unor spații urbane deficitare în primul rând prin condițiile habitatului), *neutră* (tip de de imagine urbană care descoperă o atitudinea *topoindiferentă*, echilibrată la nivelul percepției), *pozitivă* (tip de imagine atractivă, *topofilă*, rezultată la nivel individual și colectiv datorită unui spațiu urban cu grad ridicat al calității vieții, generând atractivitatea).

Profesorul american Robert Tally, care este preocupat de cercetarea geografiei literare și a relației spațiu – narațiune – reprezentare, afirmă că „nici cea mai realistă hartă nu poate înfățișa spațiul complet, literatura aduce în ajutor un set complex de relații imaginare" [22]. El face distincția între două ipostaze ale geocriticii: pe de-o parte *spațiile reale redate în artă,* iar pe de cealaltă parte spații complet fictive. În cazul orașului Cahul, bineînțeles, vom lua în considerare setul complet de relații imaginare ale scriitorilor cu spațiului real urban.

Orașul Cahul este cel mai tânăr oraș din Basarabia, își obține numele și statutul în anul 1835 prin transformarea târgului Frumoasa în centru administrativ, reşedinţă de judeţ, în dauna târgului Leova [23, pp. 156-157]. La 1839, istoricul N. Nadejdin, vizitând Cahulul, menționa: „Nu are absolut nimic corespunzător rangului său. Este același sătuc moldovenesc de altădată, doar cu o singură deosebire că în locul țăranilor avea cinovnici" [24, p. 81].

Iacob Negruzzi, care absolvise Facultatea de Drept la Berlin și a fost ales în 1870 deputat în colegiul al IV-lea de cahuleni, rememorează cu multă vervă umoristică în lucrarea *Un drum la Cahul,* din volumul „Copii de pe natură" (1874), ce i s-a întâmplat în Cahul, „un oraş în care am păţit ceea ce nu păţisem nicăiere" [7], atunci când „făceam şi eu într-o vreme pe advocatul, apărând pe-un cap la curţi şi tribunale" [7]. Implicat într-un proces pentru un rus care nu-și obținuse plata pentru moșie, e nevoit să se deplaseze de la Iași la Cahul și să cunoască toată corupția și dezmățul provincial, care domina în tribunalul de la Cahul.

Iacob Negruzzi își asumă din start ipostaza retrospectivă care îi permite să vină cu judecăți critice generale asupra moravurilor ce dominau în Cahul: „Pe vremea aceea oraşul Cahul făcea încă parte din statul roman. El era capitală de judeţ, prin urmare rezidenţa unei prefecturi şi a unui tribunal" [7]. Este invocat faptul că orașul era loc de surghiun pentru funcționarii care au fost implicați în scandaluri, personajul central al narațiunii fiind și el președintele tribunalului de Cahul, Manolaş Meriuţă, pe care „Ministrul justiţiei îl trimisese în această parte a ţerei cam părăsită de Dumnezeu, ca să nu se mai audă vorbind de densul". Imaginea inițială urbană a non-rezidentului este destul de dezolantă: „Vara îi mâncau ţinţarii, iarna n-aveau ei ce manca, casele lor erau mici, strâmte, joase în pod, mai fără fereşti şi de tot fără sobe, şi abia la o septemână

odată le venea o căruţă de poştă, cu căte vreo gazetă, arareori şi cu câte-o scrisoare din care aflau târziu şi deobşte cu deplină nepăsare ce se mai petrecea prin lume" [7].

Scriitorul se dezlănțuie în satirizare și indică doar un singur reper spațial, care nu este de ajuns pentru a forma o hartă cognitivă a orașului de către un observator extern: „Prin tribunal trebuie să ne închipuim o căsuţă ca toate celelalte din Cahul, numai ceva mai mică şi mai murdară" [7].

Vizitatorul ocazional al orașului manifestă o percepție exogenă vagă, difuză și abstractă, cu un grad puternic de deformare a percepției de stereotipuri și clișee negative: „Orașul Cahul era vestit din două cauze. Întâi pentru că locuitorii lui jucau grozav de reu preference.[…] A doua cauză de celebritate a Cahulului era fabrica sa, nu de obiecte industriale, ci de deputaţi şi senatori. În formă şi la Cahul alegătorii singuri numeau pe reprezentanţii lor, în fapt însă ministrul de interne din Bucureşti" [7].

Doar autoironia diminuează puțin gradul de nemulțumire: „Dar uite! Pomenesc de oameni rei şi nu bag samă că şi eu vorbesc reu de alegătorii din Cahul, eu care am fost ales deputat de denşii! Dar! Am fost ales, ba încă în colegiul al IV-le şi aveam şi eu mandat iscălit şi pecetluit, însă spun drept că am meritat această despăgubire de la un oraş în care am păţit ceea ce nu păţisem nicăiere". Totuși imaginea urbană, parțial directă (fiind modelată de un navetist), rămâne a fi neatractivă, chiar topofobă: „A doua zi când am plecat din Cahul eram mai puţin vesel decât când sosisem şi mă hotărâi să fac ceva vuet pe la cel guvern. De atunci n-am mai uitat pe prezidentul tribunalului de Cahul şi am căutat să aflu cât se poate mai multe ştiri despre acest interesant personaj" [7]. Răzbunarea pe președintele tribunalului e singurul gând care îl mai leagă de oraș. Prin contribuția sa vindicativă, înlesnește mai târziu schimbarea benefică a președintelui tribunalului și, la o nouă vizită ocazională, peste un timp, atitudinea de deziluzie legată de identitatea urbană cahuleană este înlocuită de constatarea unei reforme importante pentru oraș: „Câţiva ani după judecata mea, ducându-mă cu alte trebi la Cahul, găsii un oţel nou, şi pe fostul procuror al lui Manolaş prezident al tribunalului, în locul său" [7].

Dumitru Iov, mobilizat în 1919, participă la Primul Război Mondial și ajunge cu unitatea din care făcea parte în Basarabia. Îndrăgostit de oamenii locului, impresionat de pitorescul orașului Soroca şi a împrejurimilor lui, rămâne aici până în 1944. Scriitorul se angajează în 1930-1936 într-o permanentă susținere a unor rubrici permanente la emisiunile postului Radio România, în care se străduie să prezinte publicului ascultător o imagine cât mai complexă a Basarabiei. Drept rezultat, în 1941, la Editura Naţională *Gh. Mecu* din București, îi apare volumul „Privelişti basarabene", note de călătorie prin trecutul şi prezentul Basarabiei, care concentrează, în primul rând, marea dragoste a scriitorului pentru acest meleag, dar şi o profundă cunoaștere a realităților acestei provincii năpăstuite. Călătorind de multe ori la Cahul, reușește să-i facă orașului cea mai amplă radiografie din epocă în studiul de publicistică literară *Cahulul* din acest volum. Deși este non-rezident, percepția sa nu mai este exogenă, ci directă, coerentă și bine definită. Conform formulei narative a jurnalului de călătorie este prezentat drumul de intrare în orașul Cahul și se clarifică eroarea asocierii spațiului urban cahulean cu personalitatea istorică a lui Ioan-Vodă prin identificarea vârstei adevărate a orașului: „Cahulul, ca oraş n-are nicio legătură cu existenţa lui Ioan-Vodă, deoarece aşezarea lui datează de la 1838, fiind unul din cele mai noi oraşe din Basarabia. Chiar târgul Leova din nordul judeţului, are o vechime cu care se mândreşte, fiind înfiinţat la 1619. Cahulenii însă persistă a confunda vechimea oraşului cu vremea de eroism a lui Ioan-Vodă Armanul. Este o mândrie istorică, spre a nu fi mai prejos de celelalte capitale de judeţe: Hotin, Soroca, Tighina, Cetatea Albă, Ismail" [8, p. 90].

D. Iov creează tezist la început o imagine atractivă urbană și insistă cu argumente de rigoare asupra păstrării identității românești și a rezistenței rusificării acestui spațiu: „Nici chiar administraţia, de la 1877 până la 1918, n-a putut fi rusificată. Pe când în restul Basarabiei fiinţa *zemstva*, în judeţele de sud a rămas *Consiliul judeţean* ca-n România, iar judecătorul de pace niciodată nu s-a numit *zemski nacialnic*. În administraţie, limba oficială a fost totdeauna moldovenească. [...] Încercările de deznaţionalizare a judeţului Cahul n-au reuşit" [8, p. 90].

După ce își epuizează toate dovezile drepturilor României asupra Basarabiei, discursul își schimbă registrul narativ și imaginea urbană nu mai este topofilă, ci capătă configurația unei critici consistente prin identificarea reperelor repulsive: „Cahulul, ca şi celelalte oraşe basarabene nelegate cu calea ferată, lâncezește. Nu vrea parcă să izbucnească din conservatorismul înrădăcinat de cursul anilor. Deşi la 6 kilometri de Prutul care-i dă perspectiva de port, nicio mişcare comercială nu intensifică existenţa lui" [8, p. 92]; faima spațiului dat ca fost oraș de penitență și lipsa infrastructurii: „colbăraie ca la Cahul rar întâlneşti" [8, p. 93].

Aproape lipsesc reperele la locurile de referință, convingând de monotonia generală din oraș, mai mult un târg rural, de liniștea totală seara, nespecifică orașelor moderne. Casa medicului-şef al judeţului dr. Perciune devine model de neorășenizării acoperișului: „Dacă n-ar fi capitală de judeţ, Cahulul cu indulgenţă l-am putea numi oraş. În lungimea bulevardelor întâlneşti case mai „răsărite" lângă altele acoperite cu stuh. Multe clădiri sunt acoperite cu stuh, păstrând parcă tradiţia vechilor aşezări moldoveneşti" [8, p. 92]. Patriarhalitatea este dominanta urbanistică disconfortantă pentru observatorul ocazional: „monotonia *bulevardelor străjuite de salcâmi*, *localul tribunalului* ca un ratoş de drumul mare, *grădina publică* numită nu ştim pentru ce aşa, glodurile tomnatice şi dunele de colb ale verii, *modestele căsuţe* în stilul lor rural, înrădăcinează nostalgii în cel care împrejurările îl îndepărtează de oraşul lui Ioan-Vodă. Numai schimbările de regim tulbură tihna acestui oraş" [8, p. 95].

Întâlnim în text doar referința la câteva noduri strategice culturale, relevarea cărora denotă apariția unei atitudini participative benefice pentru identitatea orașului: „şezători anuale ce se ţin în sala Liceului *Ioan-Vodă*", „librăria *Măinescu*, unde se vând cărţi mai multe ca în alte centre basarabene", tipografia unde se scoate revistă săptămânală botezată *Minciuna.*

Dar e destul de iluzorie ideea că aceste mici fărâme culturale ar putea schimba impresia generală de urbe nedezvoltată, sedentară; avalanșa de comportamente „topofobice" (oraș „mort comercialicește", evitat de turiști) relevă revenirea definitivă la convingerea că: „Puţini au curajul să se aventureze până la Cahul. [...] Şi oraşul lui Ioan-Vodă rămâne liniştit, cu oamenii lui, cu sărăcia lui, cu străzile lui peste care fâlfâie ceva din stindardul desprins din filele istoriei" [8, p. 95].

Robert Cahuleanu, despre care D. Iov spunea entuziasmat: „Un nepot al său, Robert Eisenbraun (pseudonim Robert Cahuleanu), care azi răscoleşte senzaţia intelectualităţii oraşului prin darul lui de a versifica, deşi e numai în clasa I a liceului" [9, p. 93], este o personalitate culturală cahuleană cu un spirit emulativ, energic și un destin tragic: refugiat în România (1944), forțat să-și schimbe identitatea în Andrei Ciurunga (1946), trecut prin penitenciarele Uranus, Galați, Jilava și prin lagărele „cumplitului Canal" (1950-1954), executant al unei noi pedepse în închisorile din Balta Brăilei și la închisoarea Gherla (1958-1964).

Locuitor al orașului Cahul, Andrei Ciurunga reperează frecvent în scrierile sale imaginea orașului, impunând în textele sale literare o percepție endogenă, rezidențială. Imaginea urbană percepută și reprodusă din interiorul spațiului este dominată de centralitate, de simboluri și de afectivitate, căci este locul copilăriei, devenirii adolescentine și afirmării tinerești.

În volumul *Cântece de dor și de război* (1944) trei poezii circumscriu identitar sensul locului: *Jertfă cahuleană; Te las, Cahul...; Hai, măi Cahul...* Dacă în *Jertfă cahuleană* tonalitatea tânguitoare de bocet însoțește evocarea plecării unui recrut cahulean din spațiul securizant al orașului: „El a pornit de-acasă, dintr-o stradă,/ Pe unde plâng salcâmii și se-ndoaie,/ El a pornit cu sufletu-n puhoaie/ Să și-l reverse peste vis – grămadă...” [9, p. 73], ducând în moarte imaginea unei fete și a orașului basarabean, atunci în *Te las, Cahul...* discursul liric devine personalizat și transpune plecarea plină de avânt tineresc a poetului, care își dorește ardent ruperea de orașul natal: „Te las, Cahul... În urma mea, rămâi cu bine./ Mă cheamă glas de altă datorie.../ Nu-mi pare rău că mă despart de tine,/ Plec singur – dar cu mine port o mie...” [9, p. 91]. Dialogul imaginar poetic cu urbea ia forma unei iertăciuni și se nuanțează mici regrete, configurând simboluri spațiale importante care vor fi luate cu sine în memoria subiectivă: „Toată *tristeţea parcului*, de seară,/ O iau în ochi și plec... Nu plâng, nu sânger./ *Tomnaticele frunze,* ca frunţile de ceară, / Mă urmăresc pe drumuri, cu fâlfâiri de înger./ Și plec... Te văd din ce în ce mai mic,/ Mi te-ai ascuns privirii, sărmană nălucire,/ Dar din tristeţi, din bucurii și din nimic,/ Te simt mereu cum mi te urci în amintire...[...] Vreau să mă doară depărtarea ta/ Și tu să crești tot mai aproape-n mine ” [9, p. 92].

În textul poetic *Hai, măi Cahul...* se menține aceeași dialogitate afectivă cu orașul, dar mutația sensibilă intervine în evitarea ruperii de oraș și concentrarea pe îndemnul de a pleca împreună (cu orașul crescut în sine) în căutarea unor noi spații de afirmare, reperând plictiseala de toată harta mentală a orașului care înglobează simboluri urbane personale (*râsete de fete, salcâmii ca nişte steaguri, fiecare colţ de stradă*): „Hai, măi Cahul, ia-ţi florile cu tine/ Și mergem să găsim o nouă zare./ Lin, vom zbura pe aripi de albine/ Și vom luntri într-un potir de floare./ Că sunt sătul de râsete de fete/ Și de salcâmii tăi ca niște steaguri./ – Hai – măi Cahul, de mâna, măi băiete./ Să ștrengărim pe alte noi meleaguri...” [9, p. 102].

Peste 50 de ani, în poemul *La 70 de ani* din volumul *Lacrimi pentru Basarabia* (1995), făcându-și retrospectiva vieții, poetul evocă cu durere, dar fără tânguire jalnică, acea ruptură de orașul natal, la vârsta când nu bănuia cât de vitregă îi va fi soarta: „Plecat întreg de la Cahul, de-acasă,/ în cioburi uneori m-am prefăcut,/ dar mi le-am strâns din praf și le-am făcut/ la loc, ulcică de-nchinat la masă ” [9, p. 335]. Nota metaludică finală relevă caracterul dârz și puterea de a se reface permanent, de a se detașa de confortul copilăresc din spațiul cahulean cu salcâmii și castanii atât de apropiați și de a accepta noi confruntări pe care i le oferă destinul: „Rămân salcâmi în urmă și castani,/ eu urc mereu spre brazii din tărie/ și-mi dărui, ca pe-o scumpă jucărie,/ acest poem, la șaptezeci de ani...” [9, p. 335].

Următoarele două studii publicistice contemporane, *Cahul cultural* de Alexandru Tabac și *Cahulul Literar* de Ionel Novac, le-am luat în vizor pentru a surprinde sintetic analiza consistentă a imaginii culturale actuale a orașului Cahul cu areale atractive, dar și realități negative. Alexandru Tabac comunică îngrijorat criza identitară a spațiului urban cahulean și lipsa totală a reperelor urbane care ar forma atractivitatea unui oraș contemporan: „orașul, capitala Sudului – o forţată analogie –, e încă în căutarea unei identităţi. O descriere culturală a orașului Cahul presupune ocurenţa unor repere, or tocmai acestea lipsesc, iar dacă există, atunci stau bine ascunse sub pospaiul timpului. Cahulul are o istorie, inevitabilă, însă e prea puţin culturală, e o istorie stoarsă, trăită liminal și inconștient, departe de manifestări culturale coerente” [10].

Imaginea culturală urbană creată de non-rezidentul Alexandru Tabac într-o panorama critică a deficiențelor e negativă, notând anemia și reperele slabe, neschimbate de foarte mult timp ale orașului, care nu-i oferă șansa să-și regenereze și reconfigureze identitatea urbană: „De cele mai multe ori, imaginea Cahulului e asociată cu sanatoriul *Nufărul Alb* sau cu Festivalul

bienal ce poartă acelaşi nume, rareori aceste limite sunt escaladate. Există câteva instituţii care-i definesc structura culturală (inclusiv etnică), tendinţele sociale – Universitatea de Stat *B. P. Hasdeu*, liceele *Ioan Vodă, Mihai Eminescu, Ion Creangă*, două licee de limbă rusă – P. *Rumeanţev, S. Rahmaninov*, Colegiul de Medicină, Colegiul Pedagogic *Iulia Hasdeu*, Teatrul muzical-dramatic *B. P. Hasdeu*, librăriile *Luceafărul* şi, mai nou, *Pro Noi*. Dincolo de cultura oficială, programatică, reluată mimetic, rămâne o indiferenţă generalizată care alimentează dispreţul faţă de actul cultural autentic. Librăria *Luceafărul* e săracă în carte bună, jumătate din spaţiu e alocat vânzării de mobilă, cele mai întâlnite articole sunt manualele, lucrările cu conţinut didactic şi, bineînţeles, rechizitele" [10].

Alexandru Tabac vine cu explicații relevante ale cauzei crizei identitare, determinând distorsiunile politice sovietice care au debusolat orașul: „Identitatea interbelică a orașului a fost ștearsă, vechile clădiri ale administrației românești, puține la număr, au fost demolate. S-a păstrat doar primul nivel (parterul) al Tribunalului județean Cahul, azi muzeul orașului. Coexistă mai multe identități suprapuse, trimiterea la ideea de palimpsest e inevitabilă. Cei care au trecut prin malaxorul erei sovietice și-au șubrezit conștiința la o apartenență fără echivoc. Prezentarea diacronică a Cahulului e o modalitate de a-i sesiza contracțiile culturale, angoasele identitare, de a-l explica și plasa într-o geografie proprie, pertinentă și cât se poate de rațională" [10]. Concluzia din final este una dur constatatoare a involuției orașului (revenirea la situația din perioada patriarhală) și a imposibilității conducerii actuale de a reda un sens valoric nou locului: „Trăsătura definitorie a orașului rămâne patriarhalitatea, e numit semnificativ de bătrâni – târg. E greu de crezut că arta ar putea prolifera în sărăcie, într-un mediu unde nevoile primare au întâietate. Activităţile cu tentă culturală sunt considerate un moft, o pierdere de timp, provoacă martorilor ricane şi idiosincrazii. Privirea unui ochi străin ne dezbracă de împătimitele clişee naţionale, ne cauterizează goliciunea, trasând geometria timpului ratat" [10].

Ionel Novac insistă asupra aceleiași situații dezastruoase în plan literar: „Viața literară a Cahulului, în trecut, dar din nefericire și astăzi, a fost și este destul de săracă" [11] și reface istoria încercărilor de a edita reviste literare și de a confirma identitatea Cahulului ca al doilea centru de cultură din Basarabia, pentru a ajunge la aceeași judecată finală a eforturilor mereu zdruncinate de factorii politici.

Percepțiile exogene asupra Cahulului ale doi călători străini, polonezul Andrzej Stasiuk în *Călătorind spre Babadag* (2007) și americanul Eric Weiner în *Geografia fericirii: În căutarea celor mai fericite locuri din lume* (2020), au rolul funcțional, pe care l-a invocat Alexandru Tabac, de a denuda drastic neatractivitatea spațiului urban și de a arunca clișeele naționale vetuste care nu salvează defel imaginea urbană cahuleană de derizoriu și repulsiunea străinilor.

Andrzej Stasiuk, vizitator ocazional, nu descoperă o formă concretizată a urbei și reacționează negativ la ipostaza de zonă de tranzit, de frontieră a spațiului urban, care ar trebui să fie un centru al Regiunii de Sud a țării, prezentând imaginea clară a unei delăsări totale, patriarhale, de lâncezeală în lene și plictiseală a orașului: „Ce pot să spun despre Cahul? De la Cahul până la graniţa cu România sunt doar câţiva kilometri [...]. În Cahul, pe strada principală se putea vedea această vecinătate a frontierei. Treceau maşini cu basul duduind şi pe terasele crâşmelor se încălzeau la soare triştii regi ai vieţii. Comandau coniac moldovenesc, beau din pahare, dar chipurile lor nu-şi schimbau expresia. Reuşeau doar să-şi mişte buzele. Restul trăsăturilor le rămâneau imobile pentru totdeauna. Îşi aranjau lanţurile de aur şi verificau dacă toată lumea îi vede. Nici măcar nu stingeau motoarele maşinilor, pentru ca toată lumea să afle că au din plin benzină. Aşa arăta Cahulul la prima vedere, un târg uitat de lume, trândăveala

nervoasă a unor pierde-vară linguşiţi de cei din jur şi mersul fără ţintă cu maşina pentru a alunga plictisul" [12].

În căutarea celor mai fericite locuri din lume, americanul Eric Weiner judecă vehement anumite realități existente în fiecare stat pe care-l traversează și o face fără pic de menajamente. Atitudinea comportamentală urbană față de orașul Cahul este radical negativă, topofobă, integrată în atitudinea discreditată generală a Republicii Moldova.

Călătoria sa ocazională la Cahul a fost făcută în compania unor oameni nepotriviți, care nu doar că au mărit nivelul stereotipurilor deja existente, ci au introdus unele noi, pe care nu le poți eradica prea ușor: „Destinația mea, un oraș Cahul, în partea de sud a țării, unde se poate ajunge cu un microbuz. Liuba se oferă să-mi arate de unde iau microbuzul. Ieșim din apartament și ne urcăm în lift. Arăt cu mâna către desenul graffiti – o explozie de culori, ca și când aici ar fi explodat o fabrică de vopsele, amestecată cu limbaj obscen. Liuba ridică din mână și zice: «*Perestroika*!». Așa explică ea într-un cuvânt tot ce e rău în Moldova, de ce viața ei e de rahat. Gropi în asfalt? *Perestroika*. Infracționalitate? *Perestroika*. Vodcă proastă? *Perestroika*" [13, p. 192]. Prima impresie e respingătoare, persistând deziluzia la descoperirea unui anturaj nicidecum urban, necorespunzător prezentărilor oficiale administrative: „Câteva ore mai târziu, ajung la Cahul. Este al treilea oraș ca mărime din țară, dar arată mai curând ca un sat mai mare" [13, p. 193].

Vizitarea Cahului e legată de întâlnirea cu voluntarii de la Corpul Păcii, care au misiunea de a „recrea lumea după chipul și asemănarea fericirii de tip american". Nemulțumirea voluntarilor e debordantă, misiunea lor fiind aproape imposibilă, din cauza gradului ridicat de corupție, a violenței domestice, condițiilor de viață insuportabile: „Eu îi ascult și le absorb plângerile ca un burete. Totuși, nu pot să cred că lucrurile stau așa de prost aici". În dialogul cu voluntara Joanna clarifică cauzele nefericirii moldovenilor: neputința, nepotismul, lipsa controlului asupra vieții lor. Joanna este singura voluntară americană care se simte fericită aici: „— La drept vorbind, da, sunt fericită, îmi spune ea. Mai fericită decât eram în New York. Mă simt mai utilă aici.

Nu-mi vine să-mi cred urechilor. Dar ceea ce spune ea are sens. A fi util, a fi de ajutor contribuie în mod hotărâtor la dobândire fericirii" [13, p. 198].

Concluzia de la plecarea din hotel e una care păstrează percepția imaginii repulsive a spațiului cahulean: „Achit nota de plată. *Cățeaua* îmi ia banii, fără să rostească un cuvânt sau să-mi arunce un zâmbet. Mă urc în camera mea și încep să-mi fac bagajul. Am văzut destul din viața la țară în Moldova" [13, p. 199]. Locuitorii fiecărui oraș sunt alimentați de anumite realități, care nu doar le modelează parcursul firesc, ci le oferă anumite pattern-uri de evoluție emoțională, la Cahul oamenii nu vor să încerce altceva, dominând lipsa încrederii și nemulțumirea generală de viață.

BIBLIOGRAPHY

MOLDOVAN, Corina. Stereotipuri culturale în abordarea spațiului transilvan. În: Geografii identitare – identități culturale / coord.: Pavel Puscas, Valentin Trifescu, Simion Molnar, Vali Ilyes. Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeana, 2014.

WESTPHAL, Bertrand. La Géocritique. Réel, fiction, espace. Paris: Minuit, 2007.

RĂSUCEANU, Andreea. Scriitorul și orașul lui (fragment). În: Dilema Veche, 2021, nr. 921. https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/scriitorul-si-orasul-lui-fragment-633744.html

JAMBRINA, Luis García. Literatura și orașul. În: Observator cultural, 2006, nr. 324. https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-si-orasul-2/

ZAMBRANO, María. Del escribir, Las palabras del regreso, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Madrid, Cátedra: 191-95, 2009. https://www.researchgate.net/publication/283491918_Escritura_y_ciudad_en_Maria_Zambrano_reencuentro_de_una_amistad_perdida_tras_la_derrota_sufrida

CONSTANTINESCU, R. Paşi pe graniţă. Studii despre imaginarul românesc al frontierei. Iaşi: Editura Polirom, 2009.

NEGRUZZI, Iacob. Un drum la Cahul. Copii de pe natură… În: Almanahul Societății Academice Social-Literare România-Junã, Viena, 1883, pp. 97-114.

IOV, D. Scrieri. Vol. 2. Chișinău: Știința, 2017.

CIURUNGA, Andrei. Scrieri. Chișinău: Știința, 2018.

TABAC, Alexandru. Cahul cultural. În: Contrafort, ianuarie-februarie 2011, nr. 1-2 (195-196). http://www.contrafort.md/numere/cahul-cultural

NOVAC, Ionel. Cahulul Literar, august 2019. https://www.asiiromani.com/cahulul-literar/

STASIUK, Andrzej Călătorind spre Babadag / Andrzej Stasiuk; trad.: Cristina Godun. București: RAO International Publishing Company, 2007.

WEINER, Eric. Geografia fericirii: În căutarea celor mai fericite locuri din lume. București: Editura Niculescu, 2020.

LYNCH, Kevin Andrew. The image of the city. Cambridge: MIT Press,1960.

NEACȘU, Marius-Cristian. Orașul sub lupă: concepte urbane. Abordare geografică. București: Editura Pro Universitaria, 2010.

TUAN, Y., (1974), Topophilia, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey

GOULD, P., WHITE, R. (1974), Mental maps, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex

FRANK, Robert. The Americans. New York: Grove Press, 1959.

SIBLEY, D. (1995). Geographies of Exclusion. London&New York: Routledge

CIOBANU, Cristian. Studiu de Geografie Mentală în Municipiul București. 2011 https://www.researchgate.net/publication/320739627

GREENBERG, M. Branding Cities: A Social History of the Urban Lifestyle Magazine, 2000, pp. 228–263.

TALLY, R. T. Jr. Review of Bertrand Westphal, La Geocritique: Reel, fiction, espace. In: L'Esprit Createur: The International Quarterly of French and Francophone Studies, 2009.

GHELEȚCHI, Ion. Abordări istoriografice privind sleiște Frumoasa șim apariția orașului Cahul. În: VII Дунайські наукові читання. Локальні ідентичності українського пограниччя: практики, взаємовпливи, шляхи інтеграції. Збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ; «ІРБІС», 2021.

MANOIL, Al. Cahul la răscruci de vremi. Cahul, 2008.

ETHNICITY AND TELEOLOGY IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERARY IDEOLOGY

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureș

Abstract: Teleology, as an ideological dimension of Romanian contemporary literature, finds robust roots in the soil of philosophical and theological arguments absolutely seductive from the intellectual point of view, as they were presented in the interwar magazine "Gândirea". In this paper, we tried to dismantle the more hidden layers of religiously colored nationalism in order to discover and estimate its consequences on the literary-cultural level, in contemporary times. What is certain is that religion is meant, for believers, to heal wounds, not to cause them. Historically, the harmfulness of religious wars can be seen with the naked eye.

Keywords: literature, ideology, ethnic, religion, teleology

Ca teleologia să-și continue drumul ascendent, e nevoie și de rădăcini conceptuale care se regăsesc în solul unor argumentări filosofice și teologice absolut seducătoare din punct de vedere intelectual, așa cum erau ele prezentate în interbelica revistă ”Gândirea”. În articolul intitulat *Iisus în țara mea*[1], Nichifor Crainic vorbește despre mitul sângelui și cultul limbajului ca părți constituente ale ethos-ului, subliniind religiozitatea nativă a poporului român. Drumul crucii, în această viziune, devine o coborâre simbolică, o descălecare pe pământul patriei. O înrădăcinare prin înălțare. Metafora trebuie asimilată *con grano salis*, ținând cont de contextualitatea temporală a retoricii. Cu toate acestea, discursul cultural-religios își păstrează în orice vreme puterea de persuasiune.

Noii tradiționaliști converg înspre aceeași idee, afirmând bombastic că poporul român s-a născut ca popor creștin. În articolul intitulat *Geto-Ortodocșii*[2], Sorin Dumitrescu schițează un portret de grup al noilor tradiționaliști, în care subliniază demagogia mitologilor de serviciu ai lui Ceaușescu, enumerându-i: Dan Zamfirescu, Iosif C. Drăgan, Corneliu V. Tudor, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe și alții. De remarcat este faptul că primii trei au fost, probabil nu întâmplător, asociați serviciilor secrete comuniste. Așadar discursul lor poate fi asimilat ușor cu propaganda de stat. Dumitrescu subliniază ideea că atât național-socialismul cât și național-comunismul ”desacralizează” ideea de națiune, cu scopul de a o livra gândirii mitice tradiționale. Nibelungismul gesticulației hitleriste își va găsi corespondentul mitic în traco-

[1] Nichifor Crainic, *Iisus în țara mea*, *loc. cit.*, an II, nr. 11-12/ianuarie 1923, p. 552.
[2] Sorin Dumitrescu, *Geto-Ortodocșii*, în ”România liberă”, 17 decembrie 1994, p. 2.

mania retoricii ceaușiste".

Istoricul Keith Hitchins[3] descoperă o pulverizare a dezbaterilor privind etnicitatea ortodoxiei românești în epoca comunistă. Cu toate acestea, el remarcă o anume continuitate a acestei tendințe în sânul clerului. Astfel va remarca faptul că, doar după căderea lui Ceaușescu, renașterea unei asemenea dezbateri va deveni posibilă. Cercetătorul american nu ascunde o certă curiozitate privitor la rolul bisericii ortodoxe în construirea unei societăți non-comuniste afirmând, în același timp, că distorsiunea discursului ortodoxist face dificilă prospectarea direcției certe a viitoarei societăți românești: integrarea europeană vs. valorile estice ale ortodoxiei recomandate de tradiționaliștii interbelici. Dificultatea anticipării viitorului parcurs al societății românești denotă angajarea implicită a istoricului american în susținerea continuității curentului tradiționalist de sorginte inerbelică. Dar tradiționalismul, așa cum încercăm să demonstrăm aici, se folosește de componenta etnică, religioasă, în măsura în care ideologia oficială i-o permite. De aceea, peisajul ideologic cultural va evolua continuu, și va avea aspectul moarat prin suprapunerea pânzelor acestor componente, se va schimba în funcție de stratul care va domina prin culoare și consistență, iar straturile mișcătoare se vor schimba mereu, în funcție de contextul ideologic al fiecărui moment.

Evoluția evenimentelor a demonstrat că, deși continuitatea acestui curent există și va exista mereu, în noi și noi avataruri, reprezentând o naturală mișcare de flux-reflux în gândirea colectivă, aceasta a fost supraestimată de Hitchins, neputându-se pune o relație de egalitate între contextul istoric interbelic și cel contemporan. Tradiționalismul vizionar și-a pierdut mult din vlagă, cu trecerea timpului, iar pentru a avea un real impact asupra conștiinței culturale românești, va trebui să se reinventeze mereu, și o face, de altfel, fiincă nu reprezintă decât una din componentele care fac complexul cultural să funcționeze. Acestea se vor contracara, completa și contrabalansa mereu, dar sub alte retorici, poate mai sofisticate, pentru ca echilibrul dintre progresism și tradiționalism să fie asigurat. Nu se poate una fără cealaltă. E vorba de respirația naturală a unei culturi.

O tentativă de conectare la spiritul gândirismului face unul din ideologii protocronismului (curent ce merită o atenție separată), Dan Zamfirescu, cel care revendică, alături de profesorul Edgar Papu, paternitatea termenului. Ca privire exterioară, Zamfirescu împărtășește un soi de simetrie biografică cu ideologul "Gândirii", Nichifor Crainic. Ambii sunt scriitori de formație teologală. Primul, aparent abandonând instrumentele ateismului comunist, își redescoperă vocația teologică și publică, în 1992, lucrarea sa de licență intitulată *Ortodoxie și romano-catolicism în specificul existenței lor istorice*[4]. Ca ideolog al noului tradiționalism acesta mărturisește: "cartea a trebuit să aștepte până la înființarea unei edituri proprii", referindu-se la editura Roza vânturilor. Intenția de a se înscrie și a înscrie editura în siajul tradiționalismului interbelic este evident. Uitând de angajarea sa directă în construirea cultului lui Nicolae Ceaușescu, autorul declară cu emfază că "i-a fost dat tocmai generației mele (...) să ridicăm o dată în plus această lumină asupra sufletului românesc, aupra sentimentului și gândirii naționale, și, de asemenea, să construim acest altar marii literauri române, altar al veșniciei

[3] Keith Hitchins, *East or West? Orthodoxism and Nationalism in Romania in the 20th Century, Rumänien im Umbruch. Chancen und Probleme der Europäischen Integration, Ilina Gregori and Angelika Schaser (Hg.) Münste, 1993, pp. 89-100.*

[4] Dan Zamfirescu, *Ortodoxie și romano-catolicism în specificul existenței lor istorice,* Editura Roza vânturilor, București, 1992.

noastre ca popor și care a fost forțat să dispară timp de aproape zece ani, dar a fost păzit tocmai în așteptarea unui moment mai propice[5].

Însuflețit de un ortodoxism cu tente fundamentaliste, Dan Zamfirescu definește ”mitul Occidentului” ca fiind ”cea mai nefericită fantomă care a falsificat viața estului și a încovoiat-o mai mult decât invaziile turcilor și tătarilor luate împreună”[6]. În același timp acesta acuză dubla măsură a istoricilor americani în privința faptelor esențiale ale istoriei ruse[7]. În același timp, Zamfirescu sancționează acele voci care susțin că spațiul românesc ar reprezenta ultima frontieră a latinității și amendează ideea de românitate ca sentinelă la frontiera cu barbaritatea asiatică[8]. În capitolul concluziv al cărții sale, autorul declară chiar că ”fundamentalismul islamic a dovedit (...) unei epoci care și-a construit existența exclusiv pe puterea banului și a armelor hiper-sofisticate, cât de grandioasă poate fi, în politică și în istorie, puterea spiritului[9].

Dacă privim afirmațiile sale *sine ira et studio*, nu putem să nu remarcăm aici un fel de ripostă la o viziune, în aceeași măsură exagerată, care glorifică lumea occidentală și filosofia economică și socială neoliberală a ”lumii civilizate” – un concept profund discriminatoriu care aruncă trei sferturi din suprafața globului într-un fel de bolgie a non-civilizației, neținându-se seama de vechimea și profunzimea acelor culturi. Astfel încât retorica lui Zamfirescu poate fi înscrisă mai degrabă în zona propagandei care răspunde unei alte propagande. Imixtiunea uneia sau celeilalte în discursul cultural alterează inevitabil valoarea acestuia. Agresivitatea propagandei este străină oricărei demonstrații flexibile și nuanțate a ideii în spectaculozitatea și adevărul desfășurării sale.

De aceea trebuie să distingem între cultura autentică și cultura de ziar. Întotdeauna cultura de ziar va face politica cuiva, întotdeauna va sluji niște scopuri extraculturale. E bine să distingem cele două tipuri de discurs, să nu le amestecăm niciodată, pentru a nu face loc extremismelor. Cultura de ziar (i.e. propaganda) inițiată sub deghizament cultural de revistele ”Săptămâna” și ”Luceafărul” a fost continuată de ”România Mare” compromițând încă din față orice trăire sinceră de patriotism salubru. Tradiționalismul interbelic, deși și acesta contaminat politic, se situează, ca valențe intelectuale ale discursului, la un nivel superior. Vedem apoi cum se degradează în mod vizibil în timpul comunismului, apoi cade într-un mahalagism grav în era postcomunistă. O altă particularitate a culturii de ziar este că, în mod natural, virulența ideilor duce către neantizarea oricăror nuanțe, la aplatizarea oricăror idei valoroase, iar diferența între extreme (stângă, dreaptă, nu contează, ele se hrănesc din aceeași sursă) dispare.

Eroarea gânditorilor ortodoxiști vine din generalizarea caracterului național al ortodoxiei, pregătind astfel terenul și făcând loc unui fel de mesianism ale cărui consecințe maligne nu sunt greu de estimat sau de constatat. Dacă ne amintim de poziția lui Dumitru Stăniloaie în lucrarea sa polemică *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, găsim prejudecățile unei gândiri dogmatice, totalitare chiar, incompatibile cu cultura. Afirmația că ”Dumnezeu – prin Iisus Cristos – a devenit o persoană istorică”[10] nu face decât să coboare credința în teren politic. Contaminarea lor reciprocă este cea periculoasă, iar dimensiunea culturală se risipește cu totul. Descinerea lui Dumnezeu în mijlocul lumii pământene, în istorie, hrănește vanitatea

[5] *Ibidem*,p. VI.
[6] *Ibidem, p. 9.*
[7] *Ibidem, p. 12.*
[8] *Ibidem*, p. 81.
[9] *Ibidem*, p. 340.
[10] Dumitru Stăniloaie, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Editura Paideia, București, 1993, p. 82.

umană, putând cauza mutației ireparabile. Un Dumnezeu cu un accentuat caracter uman poate determina asumarea de către om a unei aroganțe demiurgice fără măsură. Și acest lucru deja s-a întâmplat. ”Omul nou” există, iar el sfidează atât cultura, cât și credința, cât și libertatea de gândire. El este rodul lăcomiei și disprețului față de educație. Este ”omul recent”, ”omul fără însușiri”. Îl întâlnim la orice pas.

În ce privește literatura română, fenomenul protocronist, pe care încearcă mai stângaci să-l circumscrie Katherine Verdery (reușita, până în acest moment, îi aparține indubitabil Alexandrei Tomiță)[11], reprezintă doar o etapă în ideea de alterare a ideii naționale. Iar enumerarea fără nuanțe a numelor care contribuie la acest curent este derutant, dacă nu chiar malign. Există diferențe semnificative între valoarea ideilor unor Edgar Papu, Romulus Vulpescu, Ileana Vulpescu și celelalte nume vehiculate. În mod evident, cercetătoarea s-a documentat cam din zborul păsării, oarecum superficial. Protocronismul reprezintă un concept lansat de comparatistul şi istoricul literar Edgar Papu, ce se înscrie în zona de idei şi ideologii estetice autohtoniste, indigeniste, cu accent pe precursoratul cultural. Pe linie istorică, se trage din ideea specificului naţional promovată încă din epoca paşoptistă şi se înrudeşte cu întreaga constelaţie tradiţionalistă interbelică ce cuprinde poporanismul, sămănătorismul, gândirismul sau extrema dreaptă culturală interbelică. Instaurarea regimului comunist de tip sovietic va zădărnici, timp de mulţi ani, orice referire la ideea naţională, lucru ce va deveni posibil doar în urma dezgheţului ideologic, după cum remarcă Mircea Martin în substanţialul său studiu, *Cultura română între comunism şi naţionalism*.[12]

O cercetare a fenomenului, mai recentă și mai atentă, realizează Alexandra Tomiță care se încumetă să abordeze protocronismul, una din temele cele mai sensibile ale culturii române din perioada comunistă, cu sporită prospețime, bazându-se pe un material bibliografic exhaustiv. Aceasta preia, pe bună dreptate prin filtru critic riguros, observaţiile şi constatările făcute de Katherine Verdery, adnotate cu exigenţă şi rezerve de prudenţă. Abordarea se face din direcţia istoriei ideilor, iar modelul asumat şi mărturisit (cu toate bunele şi relele sale) este acela al deconstruirii miturilor istorice în maniera Lucian Boia. Ipoteza de la care porneste cercetarea este că “protocronismul românesc poate fi privit ca un efort al naţional-comunismului de a valorifica maximal o constelaţie (*cluster*) de mituri de producţie proprie, pentru a compensa ieftin şi eficient lipsurile devenite endemice şi criza societală”. Ar fi util aici un amendament, anume acela că e insuficientă considerarea mitologiei “de producţie proprie” (autohtonismul, tradiţionalismul, neaoşismul, protocronismul) ca născocire sortită doar camuflării lipsurilor şi crizelor de tot felul, devenirea, cadenţa şi valenţa compensatorie a acestei născociri având o istorie mult mai contorsionată şi mult mai îndelungată, resorturile ei fiind ceva mai complexe.

Etnocentrismul este un reflex absolut firesc şi nicidecum rar în culturile marginale. Protocroniile au aşadar origini şi cauze mult mai abstruse decât simpla terapie consolatorie, fie şi doar ca metode panistorice de înfrângere a “conştiinţei retardatare”, postulată de Edgar Papu. Chiar dacă nu s-a numit aşa, „protocronismul” are şi manifestări maghiare, bulgăreşti, africane etc. Confiscarea, de către regimul comunist român, a acestei predispoziţii culturale practic universale reprezintă însă un capitol semnificativ al istoriei noastre postbelice, care avea (şi mai are încă) nevoie de elucidări obiective.

[11] Ketherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994.

[12] Mircea Martin, „Cultura romăna între comunism şi naţionalism”, în Revista 22, XIII (2002) Nr. 654 (17 sept. - 23 sept.); Nr. 660 (31 oct. - 5 nov.); Nr. 661 (5 nov. - 11 nov. 2002); Nr. 665 (3 dec. - 9 dec. 2002); nr. 675 (11 feb. - 17 feb. 2003); nr. 678 (4 mar. - 10 mar. 2003); nr. 692 (10 iunie - 16 iunie 2003); nr. 693 (17 iunie - 23 iunie 2003).

Urmărind tocmai joncţiunea culturii cu politicul, autoarea reuşeşte alcătuirea unui dosar exhaustiv, substanţial documentat, ce ne restituie un episod major al devenirii, precipitărilor şi răspicărilor istoriei ideilor în comunism. Lucrarea este de o onestitate fără cusur: nimic distorsionat, nimic îngroşat, nimic escamotat, nimic manipulat (tentaţii îndeobşte greu de ocolit de către literaţi, fie şi de dragul frumuseţii şi isteţimii expunerii). Dezactivarea oricăror instrumente de seducţie extradocumentare lasă libertate faptelor nude, adevărurilor lise, incomode adesea, deschide înţelegerii perspective limpezi. Avem un dosar complet al creşterii şi descreşterii protocronismului românesc.

Cert este că acest moment (protocronismul) pare să reprezinte cea mai din urmă coagulare a tradiționalismului naționalist cu coloratură religioasă din cultura română. Manifestările culturale conservatoare par tot mai atomizate și descentrate, poate și sub presiunea discursului digital, cu toate canalele sale de manifestare.

Am încercat să demantelăm straturile mai ascunse ale naționalismului colorat religios pentru a descoperi și estima consecințele acestuia asupra nivelului literar-cultural. Cert este că religia este menită, pentru cei credincioși, să vindece răni, nu să le provoace. În plan istoric, nocivitatea războaielor religioase se văd cu ochiul liber.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Editura Univers, București, 1999.

Cordoș, Sanda, , *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, ediția a II-a, 2016.

Crainic, Nichifor, *Iisus în țara mea*, în rev. "Gândirea", an II, nr 11-12/ianuarie, 1923.

Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994.

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiției*, în rev. "Gândirea", an IX, nr 1-2/ianuarie-februarie, 1929.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Dumitru Drăghicescu, *Înțelesul jertfei pentru patrie*, București, Librăria L. Alcalay, 1916.

Dumitrescu, Sorin, *Geto-ortodocşii,* în ziarul "România liberă", 17 decembrie 1994.

Ethnicity and Religion in Central and Eastern Europe, Cluj University Press, 1995.

Fukuyama, Francis, *Comentarii la "Naționalism și democrație"*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Gasset, Ortega Y., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.

Hersch, Jeanne, *Mirarea filosofică,* Editura Humanitas, București, 1997.

Hitchins, Keith, *East or West? Orthodoxism and Nationalism in Rumania in the 20th Century; Rumänien im Umbruch. Chancen und Probleme der Europäichen Integration,* Ilina Gregori and Angelika Schaser (Hg.), Münste, 1993.

Identity and Destiny: Ideas and Ideology in Interwar Romania , revista Plural, (29: 1 2007), Culture & Civilization, The Romanian Cultural Institute, București.

Jünger, Ernst, *Heliopolis. Retrospectiva unui oraș*, traducere Ingrid-Irina Macarie, Edotura Rosmarin, București, 1998.

Lovinescu, Monica, *Posteritatea contemporană. Unde scurte*, vol. III, Editura Humanitas, București, 1994.

Martin, Mircea, „Cultura româna între comunism și naționalism", în Revista 22, XIII

(2002) Nr. 654 (17 sept. - 23 sept.); Nr. 660 (31 oct. - 5 nov.); Nr. 661 (5 nov. - 11 nov. 2002); Nr. 665 (3 dec. - 9 dec. 2002); nr. 675 (11 feb. - 17 feb. 2003); nr. 678 (4 mar. - 10 mar. 2003); nr. 692 (10 iunie - 16 iunie 2003); nr. 693 (17 iunie - 23 iunie 2003).

Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Micu, Dumitru, *"Gândirea" și gândirismul*, Editura Minerva, București, 1975.

Negulescu, P. P., *Destinul omenirii*, vol. I, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol I, București, 1938.

Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

Ornea, Zigu, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu,București, 1980.

Papu, Edgar, *Protocronism românesc*, "Secolul 20", nr. 160-161.

Papu, Edgar, *Protocronism și sinteză*, "Secolul 20, nr. 185.

Pavel, Dan, *"Deșteaptă-te române!" – o cercetare în ideologia naționalismului*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Stăniloaie, Dumitru, *Poziția domnului Lucian Blaga față de creștinism și ortodoxie*, Editura Paideia, București, 1993.

Tomiță, Alexandra, *O istorie "glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Ungureanu, Cornel, *Mittereuropa periferiilor*, Editura Polirom, 2002.

Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994.

Voicu, George, *Naționalismul postcomunist între tectonica istoriei și utopie*, în rev. "Polis", nr. 2, 1994.

Vrabie, Gheorghe, *Gândirismul. Istoric; Doctrină; Realizări*, Editura Cugetarea, București, 1940.

Zamfirescu, Dan, *Ortodoxie și romano-catolicism în specificul existenței lor istorice*, Editura Roza vânturilor, București, 1992.

S.F. OR REALITY? THE STRANGE CASE OF PAUL AMADEUS DIENACH AND HIS INTRIGUING CHRONICLES FROM THE FUTURE

Constantina Raveca Buleu

CS III, PhD, "Sextil Pușcariu" Institute of Linguistics and Literary History, Cluj-Napoca, Romanian Academy

Abstract: In 1921 the Swiss professor Paul Amadeus Dienach entered into a deep coma in a neurological hospital in Zürich, caused probably by a rare form of lethargic encephalitis. He recovered a year later and stirred a rather skeptical international sensation by asserting that while being absent from our world he had actually lived in the future, in the year 3906, as the embodiment of a person called Andreas Northam.

Paul Amadeus Dienach gave a scrupulous description of his time traveling in the form of a diary, took the German manuscript with him when he moved to Greece in order to find a better climate for his oscillating health problems, and left it in the custody of one of his students, who decided to translate it following the unexpected and rather mysterious death of the author on a journey back to Switzerland. Because the original manuscript was confiscated by the German authorities when they invaded Greece during WW2, the book has become a classic case of modern apocryphal writing, since all we have is its translation into Greek, released under the title Chronicles from the Future. The Amazing Stories of Paul Amadeus Dienach, based on his Diary Pages.

The story has immediately become a cult object within certain esoteric circles and the worldwide time travel aficionados, as some sort of wisdom codex transmitted to our mankind by a future civilization. However, the details of the embodiment, as described by Dienach, remain controversial, rather difficult to trust but nevertheless fascinating.

The paper intends to scrutinize the content of the book, to deploy the syntax of the civilization visited by Dienach and to discuss the destiny of the manuscript within the context of the literary series of books treating the same narrative frame, the transposition into future.

Keywords: Paul Amadeus Dienach, utopia, futurology, journeys into the future, embodiment, lethargic encephalitis, apocryphal writings.

The time travelling I am dealing with in this paper starts with the legend of the repeatedly lost manuscript of the book *Chronicles from the Future*, an interwar diary belonging to the rather mysterious Swiss-Austrian professor Paul Amadeus Dienach. Written initially in the German spoken by the author, it finishes by being confiscated by the Nazis in Greece during the WWII. What we inherited is the Greek translation of the book, completed by Georgios Papachatzis, one of Dienach's students from the early twenties, when Dienach went to Greece in order to teach German and to find a better climate to cure his severe lung malady. Papachatzis recalled that a rather cautious Dienach had given him the manuscript before his attempt to return to Switzerland, but

that the trip ended unexpectedly, as he died of tuberculosis, in Athens or perhaps in Italy, in 1924. The grave or death certificate were never found.

If we decide to trust the information concerning the actual existence of the original German manuscript, as credited by Georgios Papachatzis, who was a Professor of Administrative Law at Panteion University between 1943 and 1967 and a member and later on the vice-president and president of the Greek State Council, the scarce pieces of information regarding Dienach's life are still a subject of search and inquiry. Papachatzis recalled that during his twelve trips paid to Zürich between 1952 and 1966 he had failed to discover any factual evidence that Dienach really existed, adhering to a German officer's hypothesis that *Dienach* was actually the pseudonym of a man who tried to hide his real identity in order to avoid the persecutions reserved to the hostile German belligerents of WW1.

Following the end of the WW2, the Greek translation of the diary, completed by Papachatzis between 1926 and 1940, captured the interest of a few more or less esoteric milieus, because Dienach's former student showed it to several friends, including to a high ranking freemason who was fond of theosophy. They shared the belief that the diary had not been actually written by Dienach, but by his future embodiment, Andreas Northam, in the years 3905-3906, and that the story aims to a "*strong memory of pre-existence*" (*Chronicles*, 370) or even to a "a *totally rare case of reincarnation*" (*Chronicles*, 371). The other friends were a professor of theology, who believed that the manuscript offered illuminating insights into the great metaphysical problems of our times, and two Germans sharing strong anti-Nazi feelings, a history professor and an officer. According to the professor, Dienach was a spiritual leader of the Western white race, and a prophet inspired by God in order to plead for the survival of the Western civilization, while for the rather young army officer the diary represented nothing more than a love story written by a participant to the WW1, who came to be tormented by guilt and remorse.

Within the freemason circles the diary circulated as some sort of sacred writing transmitting a message coming down to us from the future. Georgios Papachatzis published it in two versions, in 1972 and 1979 respectively, under the title *The Valley of the Roses*, which is the name of the spiritual capital of the future civilization as described in the book, but the first version fell into oblivion until 2015, when another Greek, Achilleas Sirigos, who has been fascinated by Dienach's potential revolutionary experience, printed a new, popular edition, writing in his editorial preface that "*...if Dienach's experience was indeed real, this book contains revolutionary information – something that Masons clearly recognized – and has the potential to radically change your view of the world and mankind*" (*Chronicles*, 15).

By adding to all these translations and editions the huge popular expectations gained by the manuscript worldwide, what we actually own for the moment are two sets of diaries. The first one, bearing the title *Remembrances from the Past*, includes Dienach's entries from December 2nd 1918 and February 24th 1919, when the thirty-two years old author decided to tell "*from the beginning to the end*" (*Chronicles*, 17) a story which he labelled as being rather sad, because it re-enacted the deep sorrow of his last eleven years, marked by the traumatic loss of his former lover Anna, who unexpectedly died after she had married a rival of the author. Dienach visited her before her death, nurturing the feeling that he would see her again sometimes in the future. The details

deeply permeate his future travelogue, because Sylvia, whom she will love after reaching the future, will also share a similar and rather strange memory of pre-existence, which transforms her into Anna's future embodiment or avatar.

The more elaborated *Second Diary* was written when Dienach woke up from his second, one year long coma, which happened three years after he experienced his first crisis of lethargic encephalitis, which lasted a fortnight and left no recollections, while the second sleep was partially assisted by a priest. Its introductory part, entitled *The Awakening*, includes the weeks between July 16th and August 17th 1922 and it has a strong initiatory content, as Dienach speaks about his "*spiritual resurrection*" (*Chronicles*, 26) and mentions that he feels like "*a castaway of a veritable spiritual shipwreck*" (*Chronicles*, 27). By rereading his *First Diary*, he rediscovers his "*old self*" (*Chronicles*, 25), alienated within the turmoil of the forthcoming experiences, and mentions that „*these incredible countries I went to changed everything for me. Neither my little hometown nor my first love is big enough for me anymore"*(*Chronicles*, 26). He felt that his soul was fully restructured because of the enormity of the events he had experienced during his second coma, and that these events proved to be so unbelievable that no human mind could fantasize them. Therefore they were impossible to be converted into a confession, even to Father Jacob who assisted his sleep.

In order to fully grasp the socio-medical background of the book, it will be interesting to discuss the clinical profile of the *lethargic encephalitis* in the first decades of the 20th century. In an article entitled *Encephalitis Lethargica: 100 Years after the Pandemic,* Leslie A. Hoffman and Joel. A. Vilensky speak about a neurological syndrome that spread across Europe and then across the world during the winter of 1916–17, and evolved into a long lasting epidemic far into the 1930s, affecting, according to the statistics, more than a million persons (2246-2251). The name of the disease was concocted by Dr. Constantin von Economo, born in 1877 into a wealthy Greek family living Brăila, a town by the Danube (Dulciu 4), who, as a member of the medical staff of the Psychiatric Neurological Clinic of the University of Vienna, examined in 1916 several patients presenting unusual neurological symptoms – from meningitis to delirium –, and wrote a paper entitled *Die Encephalitis Lethargica*, published in the *Wiener Klinische Wochenschrift* a year later. It stated that the disease has three variants: the somnolent-ophthalmoplegic one, the hyperkinetic one and the amyostatic-akinetic one.

In the same period of time the pathologist Jean-René Crichet was currently treating similar patients in a French military hospital. The paper marked the beginning of a research, because during the epidemic there were published approximately 9000 papers related to the mysterious illness. Several authors even stated that a few past main epidemics of Europe, including the English sweats of the 16th century, had been generated by the same disease. In an article published in *Arch Inter Neurol* (1921; No 2, pp. 65-78) under the title *Dix cas d'encephalite epidemique avec autopsie*., the Romanian doctor Urechia from Jassy asserted that the very first symptoms appeared in his home country as early as 1915, and that afterwards the WW1 military manoeuvres contributed to its diffusion. Leslie A. Hoffman and Joel. A. Vilensky conclude that "Encephalitis lethargica *was characterized in a 2004 BBC documentary as the biggest medical mystery of the 20th century, and remains that to this day*." (2251)

Despite Dienach's first coma, which left no recollections, his second sleep, described in a log entry dated March 20th 1922, was full of brilliant memories and vivid

images: ”*the second time I opened my eyes, I was filled with fresh, crystal clear memories of a real 360-day life, so recent and vivid in my mind!*” (*Chronicles*, 34) Dienach says that he excludes any form of dreaming or of imagination, and assures his potential readers that he is fully convinced that the events he is about to put on paper in a frenzy really happened during the 360 days of a “real life” he spent in the distant future: ”*My case has nothing to do with inspiration and creation. I was never blessed with such gifts and you cannot lose what you never had. My case is that of a traveller who never spoke about his adventures and who has finally decided to break his silence”* (*Chronicles*, 37).

The story goes like this: waking up from a deep coma in a medical establishment in Zürich, Dienach was convinced that he had spent his lethargy some times in the future, in the year 3906 precisely, as an embodiment of a certain Andreas Northam, whose body he simply took over and inhabited for a while. If this is true, his disease, the *Encephalitis Lethargica,* considered as “*one of the rarest meta-psychic phenomena*” (*Chronicles*, 42) or as a “*conscious slide*” by the people inhabiting the future, actually represented a mechanism of sliding into the future and of coming back from it. It was, nevertheless, not some sort of autonomous mechanism, because a few entries of the diary suggest that this type of time traveling was made possible by certain principles which were unknown to the 20th century, even to those who were familiar with Einstein’s theories, the scientist being constantly quoted within the book. These principles, ”*the relativity of time and the potential existence of simultaneous time intervals*” (*Chronicles*, 42) or ”*the great and unified reality lying beyond the human perception of the past, present and future*” (*Chronicles*, 42) have but become fully plausible for the sages of the future civilization. An entry of the diary bears certain esoteric influences by asserting that ”*the time-space continuum* […] *is not exactly as imagined by human perception. Infinity and the ever-present are one and the same. Objective reality is multi-dimensional. Numbers, matter, the spirit, individual, ideas or infinity do not exist separately, but all together”* (*Chronicles*, 98).

Dienach’s future embodiment, Andreas Northam, was himself the author of a diary written in the year 3906, existing suggestions that Dienach’s diary represents the rewriting of that text following Northam’s death in an accident. Both offer a detailed description of the future civilization and tackle the long way our civilization has completed in order to get there. A tender precaution is taken regarding the evolution of the 20th century, because to know things in advance might harm the individual who is supposed to shift back to the old times, and might urge him to operate beneficial time and event alterations. The well-known “butterfly effect” may come into our mind at this point because Dienach’s hypothetical desire to insert changes into the texture of his basic time flow may affect both his personal outcome and the evolution of history itself. The principle of the immutability of the future events may be also verified in their reverse order, because when writing the diary of his future life, the narrator becomes obsessed with its inaccuracy, but finds comfort by knowing that the text will be anyhow written by Andreas Northam in 3906.

Let’s see the further details of the story:

Reborn and re-embodied in a distant future, the narrator wakes up in Professor Molson’s medical facility and experiences a first week of confusion and anxiety, by entering into a stage of uninterrupted religious awe, because everything he sees around seems to be surreal and unbelievable. The time gap also induces “*a feeling of a moral*

abyss" (*Chronicles*, 45) which will be associated to a deep identity crisis when the narrator looks into a mirror and meets an alien person recognized by the others as being Andreas Northam. The re-embodied is quickly informed that the original Andreas Northam, a young and coveted scientist, had unexpectedly died in a car crash. His body was frozen in order to be resurrected after the regular fifteen minutes, but not as himself, but as someone else whose name was Paul Amadeus Dienach. As we all know, the issue of survival through cryogeny has always been a cherished topic of the Gothic, utopian and SF discourses.

Far from being treated with suspicion by his hosts, the time visitor is greeted by two of the *Leaders of the Future*, "*venerable figures dressed in white*", called *Ilectors* (*Chronicles*, 41), who pour in his soul an instant feeling of calm, peace and trust and allow him confess in a nonlinear way about his former location and the particularities of the epoch he was coming from. The whole conversation runs in plain German, which has become an extinct idiom at that time, but the *Ilectors* are still capable to speak a broken vestige of it, while the universal language of the future has become a mixture of English and Scandinavian idioms. By fully acknowledging his new reality, the narrator immerses himself into the culture and the civilization of the future, learns the universal tongue, reads a great amount of books and uses systematically the so-called *Reigen-Swage*, "*a type of narration that consists of a simultaneous combination of sight and sound which you do not even need to read! A voice narrates them, and you see pictures come to life before you*" (*Chronicles*, 54).

Enjoying a milder climate than ours, the geo-social reality of the future is formed by a network of huge global holiday resorts, very much alike to the *Western Coast of Italy* today, with a sprawl of mega-cities occupied by huge buildings and adorned with immensely open, green areas. There are also huge industrial settlements, *Ragrilia* for example, inhabited by enthusiastic workers, whose endeavor sustains the global wellbeing and makes the spiritual refinement possible. Built on the principles of the global brotherhood, the new civilization offers its members a free access to happiness, because everybody is free to enjoy nature, travel, love, music, dance, friendship, aesthetic and work and to pursue the goal of the natural, good inclinations by aiming to accomplish the so-called spiritual path, since everybody's main aim is to reach the highest level of culture and spirituality. Liberated from the restrictive anthropocentric mentality of our past, the people of the future are aware that they live in one of the numerous worlds populating the universe and that there exists an objective, extensive reality which is much more beyond of what the usually see and experience. As a consequence, by being also spiritualistic and utterly intelligent, the extraterrestrials are friendly neighbors, with no instinct of domination whatsoever. But they have discretely studied our planet and initiated discrete contacts with our mankind in extreme cases only, when we needed help in order to avoid the self-destruction of our civilization.

The old principle according to which the entity which controls time also controls power (or vice-versa) functions within the future civilization too, but it is completely deprived of any political byproducts and full of spiritual contents. A radical reform of the calendar was done in the year 2396, when the *Retsstat* (a world nation of law and order) was official established and that year became year 1. The reform has also affected the composition of the year. Each month has thirty days, they are marked with Roman numerals, and the start of each New Year is adjusted to the autumn equinox. Each year

has five intercalary holidays: New Year, Christmas, a day dedicated to the human altruism and two anniversary days, March 5th 2396, the *Aarsdag* of the *Retsstat*, the day when the world has become a Universal Commonwealth, and September 6th 3382, the *Aarsdag* of the *Grevich*, the day of the direct knowledge celebrating Alexis Volky. The new calendar also stipulates that there is no difference between working days and Sundays. On the other hand, the *Cives* (citizens) are allowed to adjust their timetable depending on their mood and interest.

According to the new chronology, three major eras have been recorded so far: *prehistory*, including everything up to the 20th century, *Eldrere* and *Nojere*. The history records say that five centuries following the 20th century humanity has registered a significant increase concerning the sciences of nature, their technical applications and the technological prosperity, but with no significant advance related to spirituality. The major historical events were the colonization of Mars in 2204, an experiment which lasted only sixty years before being completely dismantled, and a medium scale nuclear war of 2309, which completely destroyed Europe except Scandinavia and the Baltic countries. From an insertion entitled *A New Life in Athens*, dedicated to the days between October 20th and November 2nd 1922, we come to know that "*Europe was then re-colonized by the remaining Northern Europeans*" (*Chronicles*, 31). As a consequence the geopolitical reality of the new world consists of a *Universal Commonwealth*, entirely populated by whites. Even Africa is inhabited by them because after the already mentioned nuclear war of 2309 Africa was re-colonized with white people coming from South-America. The yellow race is rare, as only isolated communities have survived the cataclysm.

The 19th century classical discourse paradigm related to the future perfect civilization conceived as a scientific utopia is confirmed by Dienach's world too, because in 2396 (the year 200 according to the new chronology) the top scientists took over gently the global governing body. As prescribed by the ancient socialist utopias, in the year 2823 (427 at that time) it was decided that the global distribution of the industrial goods would be disseminated by taking into consideration everybody's needs.

Around 3100 the time flow of the new civilization registered a certain Renaissance, followed, barely a century later, by the Golden Age of the arts and of the spiritual endeavors. To put it differently, the already mentioned *Eldrere*, or the *Old Era*, lasted from 2396 to 3382 and represented a radical shift in the global socio-political mentality, an epoch of never seen before glory of abundance, technological progress, cultural prosperity, civil rights, the global federation of labor organization and universalism. However no significant step forward was taken concerning the spiritual wellbeing and it proved to be a period of "*limited esoteric thoughts*" (*Chronicles*, 228).

The *New Era* (called *Nojere*) started on September 6th 3382, when the prophetic figure Alexis Volky ascended into the new cognitive ability called *Nibelvirch* (please see explanations below). Nevertheless, according to the diary at least, the era reached a state of suspension in the years 3905/3906, and so it remained today. 3906 is the same year Andreas Northam completed his vivid diary, right before disappearing at the age of 29, which is the exact age Dienach experiences his future awakening.

One of the regulations of the new civilization says that following an elementary education each person must work for two years, from the age of 17 to 19, for the global service as a serviceman in one of the domains which are generally considered useful and universal (constructions, food, furniture, clothing). By completing his job at 19, a person

liberates himself from the burden of working beyond that age because by paying his social duties he shares the outcome of his work with the members of the older generations, acquits all his debts towards the society and earns the right to wellbeing for the rest of his life. The compulsory work practice also means that you free your parents from the burden to raise you and that you earn a life standard fuelled by serenity and abundance, with no enslaving restrains left behind. As a consequence a person becomes free to enjoy the complete liberty to travel, to taste pleasure and to do what he actually wants.

After completing the global service each person is confirmed as a *Cives* or a citizen. Therefore one can perceive inside the social landscape the predominance of a medium working class, which is completely deprived of any sense of inferiority and cultivates the same good manners and inner refinement as the highest, aristocratic ranks of the society. The workers nevertheless acknowledge a certain limitation concerning their social recognition because the feelings of "*respect, fame, recognition, accolades and generally all the honors are reserved for the others*" (*Chronicles*, 67). The higher social rank enlists the *Ilectors* and the *Lorfess*, who have a regulatory role, the difference between them being not political, but spiritual. The *Ilectors* and the *Lorfess* take work as a duty but they do not instill any political or social inequity, because they regulate only certain issues of general wellbeing and interest, like managing the innovations or the economy of traffic. No one's private domain is invaded by anyone, as simply there's no necessity to do it.

Having a social structure governed by the altruistic willingness to serve and by everybody's wish to fulfill an intellectual and cultural excellence, the new humanity seems nevertheless to be conditioned by some sort of esotericism, because the education has a twofold definition, separating its subjects into two quality groups. There are people who pile up information during their whole existence, reaching a standard defined by quantity, while a few others aspire to a real, hidden knowledge, which is achieved by spiritual refinement. The learning is structured by a *master-disciple* type relationship. The disciples are *unge*, a term which designates a young aid or the potential close disciple of a renowned thinker, artist or scientist. The most important hub for learning is *The Valley of the Roses*, the holiest of the cities of the new world order, whose symbolism is adorned with a series of initiatory rites occupying a quite wide range of complementary realities, from the art of purity and the sacral mysteries to the art of secrecy and that of the most sophisticated heraldic compositions. Their essence is concentrated in what we are accustomed to call *rosa mystica*, that is the symbol of the continuous resurrection and rebirth, as conceived by the Rosicrucian Order. Not at all accidentally, one of the main events of the history of the future was a masterpiece act of gardening, completed in 3482, when the very first blue rose radiating the divine blue light reached its full blossom, confirming the saying that the growing of the magical flowers has always been reserved as a privilege to the fully accomplished spirits.

I owe some explanations to my readers concerning Alexis Volky's ascend to the new cognitive ability called *Nibelvirch.* The core of the future spirituality is called *Samith* or *Great Reality*. It is based on the assumption that the act of growing, of becoming superior is a subtle energy residing inside every human and thing, and not something extrinsic to them, related to the capacity of time of gaining growth through civilization. The intrinsic growth of the *Great Reality* provides the energy for every achievement, be it

artistic or scientific, since everything expresses the aspiration – or longing – towards perfection, the *Samith*. Accordingly, each act of loving is something which comes from inside the *Samith*, while *Samith* is always beyond the sum of its composing particles. It is also called a longing or nostalgia towards perfection, as it has been defined by the already mentioned Alexis Volky – a mortal seer having an impressive genealogy – who experienced for the first time the so-called *Oversyn* (the "*super-vision*"), the revelation that the attraction towards the *Samith* explains the universal motion and that the *Samith* or the *Great Reality* is the foundation of our entire existence based on dynamic propensities.

As directed by the *Samith*, the urge to transgress into the spiritual realm by means of the intellectual skills has managed to upgrade the human race, and *homo sapiens* had been replaced by *homo occidentalis novus* (*Chronicles*, 106), the enlightened man of the *Nojere* (the New Era) who was the outcome of an inner human superiority refined by cultivation. The spiritualistic-esoteric profile of the future civilization also explains why the initiation rites continue to enjoy a high esteem within the people of the future. For example, immediate after their two years time of global service, when the liberated young workers are confirmed as *Cives* (*new citizens*), a special festivity is structured into a social event called the "*great day*". The new citizens spend their night preceding the festival in the so-called "*palaces of the foreigners*", where they shed their former identity and keep singing while incinerating their deep-green silken working uniforms.

The religious belief of the future society seems to be shaped according to the main observances of the ancient Christian faith, but it is amalgamated with a broad spectrum of various philosophical, scientific and spiritualistic ideas filtered through the careful selection of the ancient doctrines. It retains Pythagoras, Socrates, Plato, Plotinus, Origen, Bacon, Descartes, Spinoza, Kant, Engels or Kierkegaard, but not Nietzsche ("*who tried to destroy every spiritual value and affect the validity all previous spiritual victories*" – *Chronicles*, 201), and certainly not Darwin, because the desirable aim heralded by the new civilization consists in a biological evolution necessarily surmounted by the spiritual self-cultivation, as it is explained in the following principle: "*The darwinian theory is indeed compatible with the divine gift of life [...] but only if you see it as a separate, individual point of view instead of the absolute true. Because, in that case, you'd ignore the millions of different species of rational living creatures that inhabit millions of other planets*." (*Chronicles*, 201)

The configuration of a forever brave, happy and spiritualistic for of life achieved through an approach of the existence which resembles to the esoteric teachings explains why Dienach's manuscript became so popular within the esoteric circles activating in Greece. Two chief principles heralded by the new social order, the *master-disciple* bond and the global, happy fraternity also belong to the main frames of the modern esoteric thinking based on the necessity of initiation.

Dienach also uses his diary in order to lay a critique onto the vicissitudes of his own 20th century society, heralding the idea that a society of the future would implode under the burden of the huge amount of taboos and interdictions practiced by our world, and that the people of the future would certainly despise the intense eroticism of our era. Dienach is really fond of Oswald Spengler's idea, a philosopher whom he repeatedly quotes, that our civilization has already entered into a process of decay by privileging the military, political and economic hegemony, the domination of the techno-culture anti-humanism and the materialistic values whose inevitable outcome are the apathy and the

neglect of spiritual creativity. He is also aware of the dangerous advance of the Anglo-Saxon currency and language throughout the world, and he is cautious when talking about the increased offensive of the "*North American federation*", by saying that "*Europe was also flooded by the immature American culture*" (*Chronicles*, 213). The author of the diary keeps complaining against his own century torn apart by violence, by terrorism, nihilism and by individualism, and he is against any form of terrorism as a replace for democracy and denounces the erosion of the religious ideas caused by the industry of fabricating worthless idols (actors, boxers, footballers, tycoons etc.). The fear extends onto the mass media, because, according to the author of the diary, a bi-colored, black and white, and therefore reductive, new Middle Age reality is about to emerge by putting everything in black and white on the screens and therefore violating the multicolored frenzy of nature: "*They said it was as if it came out the light of the «televisions», out of this blizzard of white light and images...*" (*Chronicles*, 213)

In his rather critical *Translator's Preface* to the first edition *(1972)* of *The Valley of the Roses*, George M. Papachatzis says that "*these prophetic manuscripts are very simple in form: they appear to be passages of travel fiction, a time travel to the countries of our continent, to those distant future times, a panoramic view of social and spiritual life, within that distant future cultural development – pieces of a vivid and real life as seen and known by the author, who hereby narrates it as a traveler-narrator*" (*Chronicles*, 341). It becomes obvious, nevertheless, that the description of the bizarre time traveling deployed in Paul Amadeus Dienach's still mysterious *Chronicles from the Future* has already caught the attention of the aficionados of the genre worldwide. It is everybody's privilege to trust or disclaim the verity and the spiritualistic propaganda of the book, which is far from being isolated within the episteme of its genre. But, probably apart from most of us, who still believe that the future remains a mystery reserved to distant civilizations and people, Dienach believed that the gap between *us* and *them* was not so wide actually, and that everybody has a certain Andreas Northam watching onto him from beyond.

BIBLIOGRAPHY

Chronicles from The Future. The Amazing Story of Paul Amadeus Dienach. Based on his Diary Pages, Edited by Achilleas Sirigos, translation by Eleonora Kouneni, This Way Out Production, 2021

Leslie A. Hoffman and Joel A. Vilensky, *Encephalitis lethargica: 100 years after the epidemic*, in BRAIN. A Journal of Neurology, Volume 140, Issue 8, 2017, pp. 2246-2251

Dan Toma Dulciu, *Ipoteză: Mihai Eminescu victimă a unui virus ucigător? „Sindromul lui Economu"*

(https://www.academia.edu/42933512/Mihai_Eminescu_victim%C4%83_a_unui_virus_uciga%C8%99)

POLITICS AND LITERATURE IN COMMUNIST ROMANIA

Cosmina-Octavia Cristescu
Lecturer, PhD, „Transilvania" University of Braşov

Abstract: The Great Socialist Revolution of October 1917 in Soviet Russia leads to the emergence of a new social order, which is desired to be devoid of exploitation and antagonistic classes. Guided by the teachings of Marx, Engels and Lenin and by the experience of the first socialist state, in many countries of the world new political parties are being created. Thus, on May 8, 1921, the Romanian Communist Party was founded. After the release from the "fascist yoke" (August 23, 1944), a new era begins in the history of our country.
The essential objective of the oppressive political apparatus in communist Romania is the defence of power. After 1948, Romanian culture and literature are subject to an essential structural remodelling. A goal of the cultural revolution taking place in the newly communist Romania is the spread of culture among the masses. The social function of art in this period is a strictly propagandistic one. Literature becomes in Romania, as in any communist state, part of a system based on a unique ideology. Literature loses its autonomy. It is no longer addressed, as in the period before the establishment of the Communist regime, to a circle of insiders with perverted tastes, but to the large masses that it aims to ideologically educate.
During the communist period, literature is transformed into a tool for the promotion and implementation of a political program. Put to the service of propaganda, the newly appeared literature will be suited to the sensibility of the times. Party spirit becomes the condition of the credibility of art and of artistic quality.

Keywords: socialist realism, Communism, literature, cultural revolution, censorship

Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917 din Rusia Sovietică conduce la apariţia unei noi orânduiri sociale, care se doreşte lipsită de exploatare şi de clase antagonice. Călăuzite de învăţătura lui Marx, Engels şi Lenin şi de experienţa primului stat socialist, în multe dintre statele lumii iau fiinţă partidele de tip nou ale clasei muncitoare. Astfel, la 8 mai 1921 este înfiinţat Partidul Comunist Român. După eliberarea de sub „jugul fascist" (23 august 1944) în istoria ţării noastre începe o nouă epocă.

Obiectivul esenţial al aparatului politic opresiv din România comunistă este apărarea puterii. După 1948 cultura şi literatura română sunt supuse unei remodelări structurale esenţiale. Un deziderat al revoluţiei culturale ce se desfăşoară în proaspăta Românie comunistă este răspândirea culturii în rândul maselor. Este vorba, conform teoriei lui Lenin, despre cultura proletară, o cultură alternativă, subversivă, marginală până la Revoluţia din Octombrie 1917 din Rusia sovietică, în raport cu cea burgheză dominantă.

Pentru a putea construi noua societate oamenii muncii trebuie să aibă un larg orizont cultural, o corectă orientare politico-ideologică, să fie călăuziţi de o conştiinţă superioară. Cu cât oamenii sunt mai instruiţi, cu atât aportul lor la construirea unei lumi

noi este, în opinia ideologilor comunişti, mai mare. Presa, editurile, bibliotecile, teatrele, expoziţiile, muzeele, radioul, televiziunea, cinematograful, cluburile muncitoreşti, căminele culturale vor contribui la popularizarea valorilor artei, literaturii şi la educarea oamenilor muncii.

Prin Reforma Învăţământului din 1948, procesul educativ este aşezat şi el pe „baze noi", la temelia lui aflându-se „concepţia cea mai înaintată despre lume", învăţătura marxist-leninistă. Tot în cadrul revoluţiei culturale se iau măsuri de combatere a analfabetismului. Efectul nu va fi cel scontat. Între ţările apusene şi cele din spaţiul de influenţă sovietic se va mări decalajul, iar ştiinţa şi cultura vor regresa. Discursul oficialităţilor susţine contrariul. În raportul asupra proiectului de constituţie, făcut în faţa Marii Adunări Naţionale la 9 aprilie 1948, Gheorghiu-Dej apreciază: „Eforturile – pe care n-am încetat să le facem în momentele cele mai grele – pentru promovarea culturii şi artei, locul de cinste pe care-l ocupă în Republica Populară Română slujitorii culturii, consacrarea prin Constituţie a politicii noastre de dezvoltare şi promovare a culturii constitue o mândrie a regimului nostru popular, o mărturie a caracterului său profund progresist şi profund democrat."[1]

Literatura devine în România, ca de altfel în orice stat comunist, parte a unui sistem fundamentat de o ideologie unică. Fiind înregimentată în frontul propagandistic, literatura este una instrumentalizată, pierzându-şi orice urmă de autonomie. Ea nu se mai adresează, ca în perioada anterioară instaurării regimului, unui cerc de iniţiaţi cu gusturi pervertite, ci marilor mase pe care îşi propune să le educe într-un spirit doctrinar. Prejudecăţi ideologice eronate conduc la negarea culturii neproletare, numită decadentism.

După 1944, cultura românească suferă amputări. Scriitori de valoare sunt puşi la index, iar textele lor sunt scoase din circuitul valorilor naţionale. Noul regim politic instaurat prin voinţa Moscovei face uz de cenzură pentru a-şi atinge obiectivele politice: „În răsărit criza culturii se instituie brutal şi este în întregime datorată regimului politic (comunist) care, odată instaurat, deviază direcţiile de construcţie culturală, alese şi concepute liber de către creatori, suprimă dinamica proprie a actului cultural şi impune oamenilor de cultură obligaţii, sarcini şi misiuni politice."[2]

Cenzura comunistă beneficiază de aportul unor figuri sinistre care compromit literatura şi istoria naţională (Ion Ardeleanu, Mihail Roller, Leonte Răutu, Iosif Chisinevski, Miron Constantinescu etc.). Orice urmă de toleranţă faţă de ambiguitatea ideologică dispare. Pogromul cărţii româneşti va începe la sfârşitul anului 1944[3], apreciază *Raportul final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România. Lista cărţilor puse la index va creşte, atingând în 1948 (când Ministerul Artelor şi Informaţiilor editează volumul intitulat *Publicaţii interzise*) un număr de 8779 de titluri.

Vor dispărea din bibliotecile publice, cărţi aparţinând unor autori esenţiali ai literaturii române precum: Vasile Alecsandri, B.P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Liviu

[1] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951, p. 167.

[2] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 136.

[3] Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, www.presidency.ro, Bucureşti, 2006, accesat la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, pp. 489-490.

Rebreanu, Nicolae Filimon, Mihail Kogălniceanu, I. Agârbiceanu, N. Iorga, Mihail Sebastian, George Topârceanu şi alţii. Bibliotecile şi şcolile devin o piaţă de desfacere pentru produsele culturale şi de propagandă sovietice. Editura Cartea Rusă, înfiinţată în 1944, va avea drept scop răspândirea beletristicii sovietice.

Prin Decretul Nr. 76 publicat în Monitorul Oficial, Academia Română devine Academia Republicii Populare Române, pierzându-şi autonomia: „Art. I. Academia Română, cel mai înalt for ştiinţific şi cultural, se transformă într-o instituţie de stat. Ea va purta denumirea: Academia Republicii Populare Române."[4]

Academia îşi începe activitatea în octombrie 1948: „La 9 iulie 1948 Marea Adunare Naţională hotărăşte reformarea Academiei Române. Decizia anula autoritatea Academiei, confisca sursele de venituri, proprietăţile, elimina o parte dintre membri. La 3 august 1948 prin publicarea legii învăţământului s-a declanşat sovietizarea educaţiei."[5]

În celebrul articol al lui Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiinţele sociale*, reprezentând stenograma revăzută a prelegerii ţinute în faţa profesorilor şi conferenţiarilor de la catedrele de ştiinţe sociale ale universităţilor şi institutelor de învăţământ superior din republica populară, se afirmă: „Academia R.P.R. a fost reorganizată, devenind un centru al ştiinţei puse în slujba poporului şi a construirii socialismului. Au fost înfiinţate sau reorganizate numeroase institute ştiinţifice. S-a depus o vastă activitate de popularizare a ştiinţei celei mai avansate, ştiinţa sovietică."[6]

Scopul perioadei dogmatice 1944-1953 este dirijarea vieţii culturale şi a literaturii prin pura propagandă: „E vorba de anii stalinismului integral în care au fost iniţiate cele mai grave acţiuni cu caracter antinaţional din toată istoria noastră: exterminarea elitei, îndoctrinarea populaţiei, impunerea unui model de gândire şi a unui comportament străine tradiţiei, rusificarea şi sovietizarea vieţii (modului de viaţă), ştergerea semnelor şi a argumentelor prezenţei noastre în lume, epurarea, lichidarea ori numai marginalizarea unui număr copleşitor de scriitori, pogromul cărţii româneşti (distrugerea, arderea şi indexarea celor mai importante cărţi ale literaturii române), ideologizarea culturii, a literaturii şi a artei, izolarea cvasi-totală de lumea occidentală şi de fenomenul cultural european, demonizat şi înlocuit cu cel sovietic."[7]

Relativa liberalizare de după moartea lui Stalin (1953) va aduce cu sine reeditarea şi prezenţa în biblioteci a unor scriitori interzişi sau a unor lucrări proscrise. Cu toate acestea, apreciază politologul Stelian Tănase, „retipărirea unor opere ale lui N. Bălcescu, M. Eminescu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga ş.a. nu a fost doar un act de reparaţie, de reintroducere în circuitul valorilor culturii ş.a.m.d. Au fost instrumente de care elita guvernamentală s-a servit pentru a-şi atinge noile obiective politice."[8]

Reabilitările, precum şi editarea unor cărţi interzise de cenzură, nu conduc la o slăbire a rigorilor regimului faţă de producţia de texte literare. Recuperarea unor

---

[4] *Decretul Nr. 76 pentru transformarea Academiei Române în Academia Republicii Populare Române* în „Monitorul Oficial", Partea I, Anul CXVI, nr. 132 bis, 9 iunie 1948, p. 5016.

[5] Stelian Tănase, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 63.

[6] Leonte Răutu, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiinţele sociale* în „Lupta de clasă", seria V, nr. 4, octombrie 1949, p. 75.

[7] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 21.

[8] Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 198.

interbelici, înlăturaţi după 1948 din biblioteci se face parţial, prin valorificarea acelei părţi a creaţiei care corespunde exigenţelor comuniste: „În primii zece ani de comunism *terorist*, Partidul a controlat întreaga producţie artistică şi nu a permis decât un singur fel de literatură, cea pusă în slujba propagandei. El a evacuat *resturile* şi *dejecţiile* culturii burghezo-moşiereşti (în fapt, argumentele identităţii noastre naţionale) prin punerea în mişcare a maşinii de epurat scriitori şi opere.

În perioada următoare (1964-1971), care a fost şi una de liberalizare diversionistă (mişcare subtilă, iniţiată tot de Partid pentru lărgirea bazei de mase şi pentru legitimarea lui istorică), s-a declanşat un proces de recuperare frenetică a literaturii române şi de refacere (uneori, până la pastişă) a experienţelor interbelice. După abandonul şcolar, fiinţa literaturii române se întorsese acum la ciclul gimnazial pentru completare de studii."[9]

Această destindere, reabilitare parţială a valorilor naţionale, se datorează faptului că partidul doreşte să câştige mai multă autoritate şi popularitate prin crearea unei politici ideologice mai atractive. În biblioteci apar volume care nu vor mai ilustra principiile realismului socialist din etapa anterioară. Astfel, anii 1960-1964 sunt eminamente lirici, anii apariţiei unei noi generaţii de poeţi (Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu), având o atitudine de respingere a compromisurilor de ordin estetic pe care le făcuseră poeţii anilor '50 în schimbul unor compensaţii băneşti şi a unei recunoaşteri imediate.[10]

Aceeaşi perioadă înseamnă recuperarea unor autori din timpuri mai vechi sau cu o istorie politică mai puţin importantă (Ion Barbu, Lucian Blaga), precum şi reabilitarea a doi teoreticieni ai limbii şi literaturii române: I.H. Rădulescu şi B.P. Hasdeu.

Funcţia socială a artei este în perioada comunistă o funcţie strict propagandistică. Pentru a avea putere de înrâurire socială, literatura trebuie să fie însufleţită de spiritul de partid, care ţine loc şi de talent şi de vocaţie. Spiritul de partid devine condiţia credibilităţii artei şi a calităţii artistice.

Parcursul ideologic pe care îl urmează comunismul în ţara noastră poate fi urmărit prin prisma unor perioade distincte. Criticul Eugen Negrici apreciază că „pietrele de kilometraj ale literaturii scrise în comunism sunt: 30 decembrie 1947, 1953, 1956, 1964, 1971, 1989."[11] Dacă acestor momente importante pe care le-a marcat ideologia comunistă pe tărâm literar le adăugăm cele care au influenţat sistemul educativ, „pietrele de kilometraj" ar putea fi considerate următoarele: 1947 (abdicarea regelui şi proclamarea republicii populare), 1948 (adoptarea constituţiei prin care se anunţă că educaţia devine o activitate exclusivă a statului şi reforma comunistă a învăţământului), 1953 (dispariţia liderului sovietic I.V. Stalin), 1956 (Primul Congres al Uniunii Scriitorilor), 1958 (retragerea trupelor sovietice şi replierea spre comunismul-naţional), 1964 („declaraţia din aprilie"), 1968 (noua reformă a învăţământului), 1971 („tezele din iulie"), 1978 (reforma învăţământului şi accentuarea violenţei dogmatice în sistemul educativ), 1989 (înlăturarea regimului comunist). Aceste repere au orientat literatura şi educaţia şcolară în comunism.

[9] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, *op. cit.*, p. 13.
[10] Anneli Ute Gabanyi, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001, p. 104.
[11] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, *op. cit.*, p. 14.

Revenind la literatura din primii ani de după instaurarea regimului comunist în România, aceasta este obligată să devină oglinda realităţilor sociale ale vremurilor. Ilustrarea acestor realităţi se va face cu ajutorul metodei de creaţie realist-socialiste: „Marele pogrom al cărţii româneşti organizat de autorităţile comuniste anulase trecutul artistic şi ştersese însemnele creativităţii româneşti. Monopolul asupra producţiei editoriale şi asupra pârghiilor de control, cenzura acum omniprezentă au pregătit terenul adoptării modelului sovietic de artă pusă exclusiv în slujba propagandei. În realizarea acestui scop, o contribuţie decisivă a avut-o introducerea aşa-numitei *metode de creaţie* realist-socialiste (tipologii în alb-negru, conflicte rezolvate în sensul dorit de partid, învingător fiind, întotdeauna, reprezentantul clasei muncitoare, descris în culori luminoase, învins şi supus oprobriului exponentul clasei exploatatoare etc).

În curând, pe piaţă nu vor mai exista decât asemenea opere realist-socialiste, cu un evident conţinut mobilizator."[12]

Realismul critic (considerat treapta cea mai înaltă a realismului) exprimă protestul maselor populare împotriva degradării omului în societatea capitalistă. La baza metodei stă principiul partinităţii comuniste. Creaţia este privită ca act de participare la lupta pentru idealurile proletariatului revoluţionar. Dezvăluind şi sprijinind dezvoltarea orânduirii noi, creaţia realist-socialistă include în chip necesar critica a tot ceea este legat de burghezie şi de ideologia acesteia. În centrul creaţiei realist-socialiste se găseşte figura omului nou, a comunistului (în cazul operelor inspirate din realitatea epocii) sau figura luptătorului pentru dreptate socială (în cazul operelor de inspiraţie istorică).

Lucian Boia consideră că: „Faimoasele campanii de alfabetizare se înscriu în această schemă de gândire. Ne-ar fi greu să apreciem efectele lor reale, statisticile comuniste fiind statistici mitologice. Principiul ideal era însă clar: omul comunist trebuia să ştie să citească şi trebuia să citească. În primul rând scrierile părinţilor fondatori, ziarele, textele politice şi de propagandă. Şi apoi, o selecţie savant întocmită de lucrări clasice ale autorilor premarxişti sau nemarxişti (dar, evident, nu antimarxişti). Nume mari au fost astfel integrate sistemului şi au ajuns să justifice ideologia comunistă (fără voia lor, aproape toţi fiind morţi de mult). Scriitori precum Balzac, Hugo sau Dickens etalau nedreptăţile şi viciile societăţii burgheze. De partea cealaltă, literatura *realist-socialistă* oferea publicului imaginea luminoasă a societăţii noi şi puritatea morală a eroilor săi. Remarcabil efect de contrast!"[13]

Spre deosebire de realismul critic, realismul socialist indică direcţia devenirii sociale. Adresându-se celor mai largi mase ale poporului, literatura realismului socialist exclude orice manifestare a formalismului care rupe arta de viaţa socială, inoculându-i un conţinut burghez. Noua literatură, potrivită cu sensibilitatea vremurilor, este o literatură progresistă, cetăţenească, mobilizatoare.

Realismul socialist sau „totalitarismul literar"[14], cum îl numeşte Ana Selejan, câştigă în 1949 bătălia (începută cinci ani mai devreme) cu autonomia esteticului. Criticul Eugen Negrici face următoarea apreciere: „Cartea de căpătâi a cercetătorului acelei etape a stalinismului integral este faimoasa culegere *Pentru realismul socialist în literatură şi artă* (ESPLA, 1951), iar ghidul cel mai uşor de folosit – *Statutul Uniunii Scriitorilor*,

[12] Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *art. cit.*, p. 494.
[13] Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 89-90.
[14] Ana Selejan, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 5.

unde erau grupate şi clarificate, ca într-un *Crez* al realismului socialist, toate cerinţele literaturii noi."[15]

În această perioadă, literatura adresată elevilor se pătrunde şi ea de valorile realismului socialist. În manualele şcolare unice sunt publicate texte din literatura română (A. Toma, Veronica Porumbacu, Marcel Breslaşu, Radu Boureanu) şi sovietică (M. Gorki, A. Fadeev, Mihail Şolohov, Vladimir Maiakovski, Serghei Esenin etc.) care reflectă imperativele acestei metode de creaţie.

„Principiile realiste în creaţie s-au impus chiar şi unor scriitori care s-au aflat pentru un timp scurt în cadrul unor curente antirealiste, moderniste, abstracte şi i-au atras de partea artei adevărate, legate de popor, inspirate din viaţa patriei noastre"[16], subliniază un manual de literatură română din epocă. În fapt, puţini au fost scriitorii care nu au urmat linia conformistă impusă de propaganda oficială.

În perioada 1944-1948 asistăm la convertiri spectaculoase dinspre avangardism şi modernism spre lirica socială: Eugen Jebeleanu, Marcel Breslaşu, Mihnea Gheorghiu, Cicerone Theodorescu etc.[17]

Istoricul Lucian Boia face o analiză a statutului scriitorului în România comunistă, pornind de la conceptul de inginer: „Să ne amintim că în primul rând trebuia recreat omul, trebuia să i se modifice în profunzime sufletul. O categorie aparte de *ingineri* a căpătat acestă misiune: li s-a spus *ingineri ai sufletelor*.

Meseria lor corespunde în lumea burgheză (în măsura în care corespondenţele ar mai avea un sens) cu aceea, mai tradiţională, de *scriitor*. Noua sintagmă, lansată de Stalin în 1932, a devenit cuvântul de ordine la primul congres al scriitorilor sovietici, care a proclamat, în 1934, angajarea literaturii pe calea *realismului socialist*."[18]

Pe linie de partid au fost luate măsuri pentru a asigura oamenilor de ştiinţă şi de cultură condiţii potrivite pentru creaţie. Un important stimulent pentru dezvoltarea şi răspândirea culturii a fost repreprezentat de premiile acordate pentru activitatea artistică, literară, ştiinţifică celor mai semnificative opere (Premii de Stat, Premiile Academiei, Premiile Uniunii Scriitorilor etc.). Acordarea acestor premii va contribui la răspândirea comportamentului conformist în artă sau ştiinţă.

Literatura realist-socialistă, promovată în deceniul 1947-1957, cu prelungiri în anii '60-'65 se încheie, dar supravieţuieşte într-o linie patriotardă, în special în poezie, resuscitată în anii '80, odată cu redimensionarea cultului personalităţii.

BIBLIOGRAPHY

Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, www.presidency.ro, Bucureşti, 2006, accesat la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf.

[15] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 15.
[16] *Literatura română contemporană*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962, p. 19.
[17] Ana Selejan, *op. cit.*, pp. 27-28.
[18] Lucian Boia, *op. cit.*, p. 151.

Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

Decretul Nr. 76 pentru transformarea Academiei Române în Academia Republicii Populare Române în „Monitorul Oficial", Partea I, anul CXVI, nr. 132 bis, 9 iunie 1948.

Gabanyi, Anneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001.

Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Articole şi cuvântări*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951.

Literatura română contemporană, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010.

Idem, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.

Răutu, Leonte, *Împotriva cosmopolitismului şi obiectivismului burghez în ştiinţele sociale* în „Lupta de clasă", seria V, nr. 4, octombrie 1949.

Selejan, Ana, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Stelian, Tănase, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Tismăneanu, Vladimir, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

MABANCKOU OU UNE FRANCOPHONIE CONGOLAISE. ÉTUDE DE VERRE CASSÉ ET DE BLACK BAZAR

Mamadou Lamine Baldé

Lecturer, PhD, Université „Assane Seck" de Ziguinchor (Sénégal)

Abstract: Il est fréquent de relier Alain Mabanckou, écrivain franco-congolais, à la « Littérature-monde » : sans le repli sur les frontières de la francophonie ; partisan du franchissement des frontières culturelles et linguistiques ; ouvert aux mœurs, principes et philosophie de l'Autre. Qu'en est-il de son identité congolaise ? Est-elle lisible ? Est-elle à l'image du Québec, des Caraïbes ou de la Suisse et de la Belgique dans une autonomisation croissante à l'intérieur « des francophonies » ? Ce questionnement est le centre de notre communication. Les romans Verre Cassé (2005) et Black Bazar (2009)[1] en donneraient des réponses. Posons que Mabanckou ne renonce pas à son fondement identitaire, que celui-ci est dans le champ francophone fait de mélange et de rencontre, lu dans l'espace subsaharien de Verre Cassé et métropolitain du Fessologue. Avec ces personnages, il ouvre de nouvelles perspectives à l'image des stratégies identitaires, si ce n'est une francophonie congolaise comme quête continuelle de nouveauté. Car bien sûr, malgré sa résidence à Paris puis en Californie, l'écrivain revient sans cesse à Pointe-Noire et à Goma ; osons, pour rester en contact avec la langue maternelle, la rumba et la SAPE du Congo-Brazzaville où baignent ces romans.

Keywords : Mabanckou, novels, identity, culture, francophonie.

En guise d'introduction

Dans sa dernière émission sur RFI, *Littérature sans frontière*, animée par Catherine Fruchon-Toussaint, Mabanckou rétorque : « Je suis à la fois Congolais-Africain, mais en même temps, quand vous me retournez, je suis aussi un citoyen du monde qui apporte aux autres ma part de Congolais qui est resté là » (08/2022). Cette réponse donne une piste : difficile de résister à l'idée d'enracinement d'un Congolais parti à la conquête du monde. Ce qui est au cœur de ses romans écrits en Afrique comme *Verre Cassé* ou en Europe comme *Black Bazar* – choisis en guise d'illustration parmi d'autres –. À notre avis, cet enracinement n'est pas embelli, encore moins idéalisé. Il y a là un « Afropolitanisme » (Mbembe, 2005) enrichi, dans ce cas précis, d'une sorte de mission particulière : faire apparaitre la richesse et le dynamisme de l'aire culturelle congolaise dans l'hétérogénéité d'une francophonie objet de lectures et de relectures incessantes.

Les deux textes sont d'une grande valeur sous ce rapport, du moment qu'ils ne sont pas autobiographiques. Mabanckou fait voir tout son génie des espaces géographiques antagonistes reliés par la narration des appartenances culturelles. Le premier, *Verre Cassé*, l'a révélé au grand public. Son narrateur éponyme, Verre Cassé,

[1] Sigles utilisés dans cet article : *VC* pour *Verre Cassé* et *BB* pour *Black Bazar*.

écrit dans un cahier l'histoire du bar de Brazzaville qu'il fréquente régulièrement, « Le Crédit a voyagé ». Ainsi fait-il dire à chaque client, pris individuellement, son histoire. Dans le recoupement entre appartenances et statuts sociaux, le Congo fait bon ménage avec le reste du monde. Mais lorsque son écriture en langue française aborde les histoires, il est fidèle à son « parler » local. Il y a encore qu'il se plait à choquer le lecteur français en se privant de la ponctuation (le point), dans un registre truffé de répétitions marquant le flot de la parole et profitant bien des acquis d'une stylistique moderne de la composition du texte narratif. Son nom d'ivrogne donne aussi à entendre cette déconstruction.

Le deuxième, *Black Bazar*, vaut le premier. Sauf que celui-ci projette une ambiance africaine à Paris. Son narrateur, surnommé Fessologue, est en colère parce que sa compagne l'a quitté au profit d'un batteur de tam-tam. Il ne lui reste qu'à noyer le chagrin en écrivant un journal, « *Black Bazar* », sur une vieille machine à écrire. C'est l'occasion de s'en prendre à la communauté noire au sein de laquelle règne une discrimination. L'usage d'un espace vital de la francophonie ne s'y trompe pas, comme chez la plupart des personnages de double nationalité : « Roger Le Franco-Ivoirien » et Sarah la « Franco-Belge ». Plus beau encore sans le double, si l'on veut : « Paul du grand Congo » et lui le Fessologue du « petit Congo ». Visiblement, les uns semblent moins enracinés que les autres. Mais ne pas avoir une double nationalité est une chose ; garder son enracinement dans le mélange en est une autre. C'est par cela que vit la francophonie congolaise.

Verre Cassé et *Black Bazar* s'accordent sur le fait qu'en tant que porteur de valeurs, de mythes et de croyances, ils autorisent une réflexion sur ce mélange identitaire et culturel. Aussi se retrouvent-ils autour du débat teinté d'ironie sur l'Afrique de la colonisation, des dictatures, de la corruption, des guerres et de la pauvreté. Il est vain de s'en affliger. À quoi bon, quand ils savent la réécrire à partir de locuteurs francophones de « nulle part » (préface Steiciuc, 2010), mais épris du rayonnement culturel congolais. La pureté de celle-ci, fut-elle avérée, ne suffirait pas dans la postmodernité. C'est sans compter avec *Ce que peut la littérature* (Finkielkraut, 2006). Ici commence le contexte de l'étude. Chronologiquement, il s'éloigne du *Feu des origines* (1987) d'Emanuel Dongola pour se mettre *Sur l'autre rive* (1992) d'Henri Lopes. De là naissent les « enfants de la postcolonie », sortis de la périphérie pour entrer dans la « République mondiale des lettres » (Diène, 2013 : 10) : nul n'est aussi actuel qu'un Tchicaya U Tam'si, « celui qui parle pour son pays » (Mongo-Mboussa, 2014), qui a le même parcours qu'un Mabanckou tenant la « phraternité » (Tati Loutard, 2017) générationnelle. L'étude veut découvrir les contours de l'identité congolaise de ce dernier et observer comment il cherche l'autonomisation dans « les francophonies ». Une analyse contrastive dira en quoi la langue maternelle, la rumba et la SAPE servent de composantes.

Que veut dire francophonie congolaise ?

Supra, Mabanckou est présenté comme un écrivain franco-congolais. Comment isoler la dernière identité dans ce processus de nationalisation ? « De tous les principes identitaires, écrit Sapiro, celui qui s'est le plus universellement imposé est l'identité nationale : […] écrivains allemands, américains, italiens, français, etc. » (Sapiro, 2014 : 72). Que Mabanckou affirme son identité congolaise restée dit assez combien l'isolement est nécessaire. Quelle est cette part de Congolais ? Tentons une explication : son pays d'origine fait son identité par opposition à celui de résidence. D'ailleurs, il n'est plus en

France, mais aux États-Unis d'Amérique ! Mabanckou fait partie de ces écrivains d'outre-Manche qui protestent contre ce centre contraignant qu'on leur impose, qui fait croire à la littérature française qu'elle est « la seule, l'unique, l'ultime référence, à jamais admirable, modèle livré à l'humanité » (Le Bris-Rouaud, 2007 : 25). Tant s'en faut cette domination culturelle, linguistique, littéraire que s'est donné ce centre, ces écrivains considèrent la « Littérature-monde en français » comme le lieu de dépasser leur rapport conflictuel avec ceux de l'Hexagone. Il serait donc contradictoire de prêter à Mabanckou une attache définitive à ce centre ou de souffrir du conflit identitaire – ce qui est aussi le cas, naturellement. Mais ni la France ni les États-Unis ne sont restés, contrairement au Congo-Brazzaville.

Il s'agit de donner à ce Congo un mode d'affirmation dans *Verre Cassé* et *Black Bazar*, tenus par la « Littérature-monde ». Les deux ne vont pas sans une « cristallisation des cultures nationales » (Sapiro, 2014 : 27) que Verre Cassé et Fessologue transportent partout, à l'image de Mabanckou. Il est vrai que lorsqu'on lit les romans de près, ce n'est pas ces personnages que l'on voit, c'est Mabanckou. Les romans valent aussi par une vue d'ensemble : peinture des groupes ethniques et tribaux, et presqu'une possible distinction avec le Congo-Kinshasa (ex-Zaïre). Donner du crédit à cette distinction serait entrer dans la rhétorique coloniale résumant la nationalité à la carte d'identité ou la carte de membre kourouméyenne[2]. Pour Mabanckou, la passion de l'Histoire ancienne et son impact culturel et, pour aller au cœur du sujet, la crise identitaire résultante, au service de la francophonie, sont essentielles à l'identité nationale. Faut-il rappeler à quel point les « Pygmées » (prologue *BB*), premiers habitants, semblent ne dépendre que du Gabon dans les longs monologues du Fessologue ? Ce n'est pas la même chose que l'héritage des ancêtres bantous (*VC* : 10) venus du nord, dans les soliloques de Verre Cassé.

Plus encore, le sentiment identitaire de l'écrivain se situe dans un rapport problématique avec la langue française[3]. Ce rapport et la créolisation ne font qu'un dans cette « Littérature-monde » lue quand, écrite en français (Apter, 2013 : 178), elle représente le monde. Autant dire un monde qui fait surface dans une poétique où la mise en œuvre romanesque est le fait de penser le monde (Glissant, 1997) sous le couvert des identités multiples (langues, races, imaginaires…). Le phénomène occasionne la « perspective comparatiste » d'Helena Carvalhão Buescu[4] dans sa vision d'une « Littérature-monde » sans critères nationaux. Mais que serait ce monde sans l'apport de chaque nation ? L'on ne parle d'identité que par opposition à l'altérité. Et le tout fait le monde. C'est ce que Glissant appelle le « penser-monde » ou « tout-monde ». *Verre Cassé* et plus encore *Black Bazar* tendent à réaliser cette harmonie, notamment à partir de la langue. Le ton est donné dès le titre de ce dernier : « *Black* » est d'origine anglaise et « *Bazar* » de provenance persane. Dans la narration, l'usage est effectif et s'élargit dans le discours des personnages. La cohabitation des langues est objet de connaissance du monde. Elle dynamise le champ culturel de l'identité francophone où naissent de nouvelles francophonies. Celle du Congo n'est pas en reste. Fessologue la symbolise plaisamment. Son récit abonde de locuteurs d'une langue française « refondue, réinventée », en interaction avec différents idiomes du pays, comme « le lingala, le munukutuba, le laari … » (Mataillet, 2009). Verre Cassé, quant à lui, se moque

[2] Cf. Kourouma (1970).
[3] Cf. Gauvin (1997).
[4] Cité par Bernard Franco (2016 : 143).

éperdument du français. Sa liberté chaotique transposée dans son langage populaire soustrait ces traits d'idiomes. Sa vulgarité dans le ton et les propos, amoindrie par ses procédés ironiques et comiques dans un registre familier, prête son concours. La francophonie congolaise trouve toutefois son effectivité dans cette défiance, comme cela se voit un peu partout en Afrique francophone, au Québec et ailleurs. Il n'est pas sûr que l'on puisse aller aussi loin, à partir d'une interprétation quelque peu unilatérale, entrainant Mabanckou dans une francophone congolaise. Cependant, près de l'histoire, de la commotion du français et même des croyances populaires et rites particuliers se tiennent la rumba et la SAPE.

La rumba et la SAPE y ont-elles un enjeu quelconque ?

La *rumba* signifierait une « fête » en Espagnole, équivalent de *fiesta*. Ainsi désigne-t-elle beaucoup de danses et de genres musicaux. Il n'est pas rare d'entendre dans les chansons : *Bailar la rumba* ! (« Danser la rumba ! »). La rumba n'est pas d'origine cubaine, mais du Royaume Kongo. Toujours est-il que le Commerce triangulaire l'a établi sur l'île avant qu'elle ne revienne en Afrique de l'Ouest sur les cargos transatlantiques. Les marins cubains la transmettent aux Africains employés dans les cargos par des disques 78 tours. Les griots de l'Afrique de l'Ouest (Mali, Sénégal, Guinée…) indifférents, parce qu'attachés à la tradition (Mortaigne, 2015), laissent la rumba pénétrer le continent en suivant le fleuve Congo (Stewart, 2003). La voilà sonore dans les gramophones à manivelle des quartiers « indigènes » des grandes villes congolaises où sont installés les épiciers grecs. Rapidement, les idiomes supplantent l'espagnol et le français bourgeois : la francophonie congolaise touche ici à son identité, car dans les deux Congo, la rumba - trait d'union entre les deux en plus du fleuve et autres - n'est pas que musique formée de chants et de percussions, mais jointe à l'histoire et à la culture.

Histoire et culture, quoique liées, n'en sont pas moins différentes. Comme histoire, c'est tout ce qui donne à voir la rumba depuis le Royaume Kongo[5] jusqu'à son âge d'or dans la période des indépendances (années 1960) où éclore la chanson mythique de l'African Jazz du Zaïre : « *Indépendance Cha Cha* ». Comme culture, c'est lorsque ses origines sont rattachées aux langues « des pays des trois fleuves »[6], précisément le lingala[7] qui traverse les romans. En effet, ces derniers sont le lieu de convergence des représentants de ce que Fessologue appelle « la musique de chez nous[8] » (*BB* : 257). Celle-ci n'est-elle pas symbolisée par Franco Luambo Makiadi du Tout-Puissant Ok Jazz (p. 97), précurseur de la rumba dite congolaise, relayé par le « roi de la rumba », Papa Wemba, puis, aujourd'hui, par Koffi Olomidé et JP Mpiana ? Deux apparitions sur trois, les trois derniers sont cités côte à côte (p. 106, 164, 165). Ils sont sans doute aux yeux de la nouvelle génération et celles qui suivront, des « classiques ». À une différence près, Verre Cassé formule des exemples plus directs. Son récit se laisse traverser par des bouts de chanson tentés par La Cantatrice chauve lorsqu'il nie avoir bu :

« Est-ce que tu as déjà vu un soûlard dire qu'il a bu, hein, jamais de la vie, papa, y a d'ailleurs une chanson qui dit "*momeli ya massanga andimaka kuiti té*

[5] Cf. Obenga (1973).
[6] Cf. Monénembo (2008).
[7] Cf. Mabanckou (2004).
[8] Nous emprunterons bien à Jacques Chevrier ces propos selon lesquels : « Cet ouvrage [consacre aussi son cadre] aux différentes expressions musicales du Congo-Zaïre » (2004).

mama" », je n'ai jamais écouté cette chanson, elle me dit que c'est une chanson de l'orchestre Tout-Puissant OK Jazz, un groupe mythique du pays d'en face, je connais pas trop la musique de ce pays-là, peut-être quelques airs des groupes Zaiko Langa Langa et Afrisa International (*VC* : 109)

Mieux encore, il met à profit d'autres compétences pour approcher la rumba, caractérisée avec ce constat fait contre la :

Maestro d'opéra, cette musique chiante que les gens qui mènent la grande vie comme Casimir écoutent, applaudissent alors qu'ils n'en comprennent même pas les paroles, or c'est quoi une musique si on n'est même pas foutu de bouger son postérieur, si on ne peut même pas dire aux autres « voyez comme on danse », c'est quoi cette musique si on ne peut pas transpirer, frotter le mont de Vénus de la femme pour l'emmener à penser à l'acte fatal, moi quand je dansais, je veux dire quand j'étais encore un homme pareil aux autres, j'aimais me mettre dans un état tel que j'avais l'impression d'effectuer la descente au paradis, de revoir les anges dissipés me porter sur leurs ailes, j'étais un bon danseur, je savais faire voltiger une cavalière au point qu'elle se jetait dans mes bras et me laissait le soin de décider de l'issue de la soirée (p. 53)

Et c'est à quoi peut-être le soukous[9] et le nombolo[10], engendrés par la rumba, se reconnaissent ; de même que la SAPE, son volé vestimentaire auquel est attaché Alain Mabanckou. Même « impertinente », la rumba reste significative d'un point de vue idéologique, politique et social ; à la limite presqu'un hymne national ; à la longue l'expression « la rumba est la musique de l'indépendance et de la SAPE » est devenue courante chez les Congolais. N'est-ce pas que « la musique est plus ancienne que la parole. D'innombrables oiseaux chantent […] [qu'] elle est le seul idiome planétaire » (Collectif, 2010 : 9).

S'agissant de la SAPE (« Société des Ambianceurs et des Personnes Élégants »), elle est non moins jointe à la culture que la rumba. N'est-ce pas le roi de cette dernière, Papa Wemba, est aussi désigné « prince de la SAPE ». La SAPE donne cependant à l'identité congolaise – celle des hommes principalement – un côté caractérisé par les audaces vestimentaires. Alain Mabanckou s'attache de près à ces audaces, tel un dandy africain qui s'habille chez « Emanuel Ungaro », « Francesco Smalto » (*BB* : 44), « Yves Saint-Laurent » (p. 47) ou « Christian Dior » (p. 48). Hélas hors de portée du profane. Au travers de la mise en place des espaces de rencontre, de tension et de promesse, *Black Bazar* abrite un certain goût de cet idéal, non sans une représentation sociale du roman francophone. De manière subtile et ironique, Mabanckou disperse à Paris des éléments culturels liés au culte de la SAPE, très perceptibles à Brazzaville. Ce faisant, il les écartèle délicieusement entre l'Afrique et l'Europe : façon « Littérature monde en français ». En effet, alors qu'une altérité interne se lit dans la communauté africaine de Paris, faite entre autres de « Roger le Franco-Ivoirien […] Yves « L'Ivoirien tout court » […], Vladimir Le Camerounais […], Paul du grand Congo […], Pierrot Le Blanc du petit Congo » (p. 67), une altérité externe se conçoit à partir de la culture du SAPE comme indicateur identitaire à transmettre aux non-Africains. Au fond, il est question d'un goût particulier de l'élégance à l'Occidental dont l'origine africaine est controversée, suivant Fessologue :

[9] Il marque le changement de rythme caractérisant l'ancien rumba.
[10] Dérivée de la rumba et du soukous.

Si je suis toujours habillé en costard c'est qu'il faut « maintenir la pression », comme on dit dans notre milieu de la Société des Ambienceurs et des Personnes Elégantes, la SAPE, une invention de chez nous, née dans les quartiers Bacongo, à Brazzaville, vers le rond-point Total, polémique à part. C'est nous qui avons exporté la Sape à Paris […], On m'objectera sans doute que les Ivoiriens et les Camerounais sont aussi des Sapeurs […], ils ne s'y sont mis que bien après (p. 43).

Quoi qu'il en soit, « la sapologie » se présente comme une identité congolaise. De Boeck ne dit guère autre chose de « la figure du "sapeur", version congolaise du flâneur de Baudelaire […]. Le personnage du sapeur est apparu dans les années 1970 et 1980 dans les rues de Brazzaville et de Kinshasa et a été brillamment portraituré par un musicien congolais célèbre à cette époque, Papa Wemba » (De Boeck, 2022 : 69). Outil d'influence, le pouvoir de transformation de la SAPE est efficace avec « l'Arabe du coin » et Sarah, la Franco-Belge : leurs statuts culturels entament un processus d'évolution vers les valeurs de cet idéal au contact de la communauté africaine. En fréquentant régulièrement le « bar afro-cubain », la Franco-Belge est peu à peu sortie de ses us et coutumes, jusqu'à tomber sous le charme de Fessologue par l'effet de cette élégance particulière, pour ne pas dire de son identité congolaise.

L'on retrouve dans *Verre Cassé* ce mouvement culturel né au Congo et porté par sa diaspora. Ne serait-ce que pour épouser l'idée qu'après Brazzaville et Kinshasa, Paris est le troisième plus haut lieu de la SAPE au monde. Car, contrairement à Fessologue, Verre Cassé est hors-jeu ou hors d'état de cette démesure vestimentaire. Bien sûr, son statut social et les traits particuliers de sa psychologie en sont les causes. Comment admettre, comme le voudrait l'école de Brazzaville[11], qu'un licencié de la fonction publique, ivrogne, fauché et marginalisé soit raffiné ? L'élite sociale l'emporte ici sur les pauvres, comme les hommes sur les femmes, la nouvelle génération sur les anciens et même les adultes sur les jeunes. Ce sont là les temps forts de cette identité congolaise, chère à Mabanckou. Drôle d'identité. Ainsi essaie-t-elle de s'installer, au moins provisoirement, dans le roman. C'est L'Imprimeur, celui qui a « fait la France », bien plus que Verre Cassé, qui lui donne place dans le récit de son mariage parisien, en ceci que l'élégance vestimentaire est insuffisante pour la vanité. De là les noms pompeux de personnages théâtraux dignes d'une image rêvée de l'Européen prennent place :

Y avait mes collègues de travail et quelques-unes de mes connaissances, raconte L'Imprimeur, la plupart étaient des Sapeurs, et quand je dis « Sapeurs », mon cher Verre Cassé, il ne faut pas les confondre avec les gars qui éteignent les incendies, non, les Sapeurs c'est des gars du milieu black à Paris et qui font partie de la SAPE […] y avait ce jour-là des gars influents comme Djo Ballard, Le Docteur Limane, Michel Macchabée, Moulé Moulé, Moki, Benos, Préfet et bien d'autres types (*VC* : 40-41)

Conclusion

Tels sont, brièvement résumés, les traits d'épanouissement de l'identité culturelle congolaise. Il ne s'agit que d'une francophonie fournie par l'identité rhizomatrique de *Black Bazar* et de *Verre Cassé*. Mais pas forcément dans le même ordre ou les mêmes proportions. Celui-là est au cœur du monde francophone. Celui-ci y va lentement,

[11] Caractérisée par le dandysme et raffinement, à la différence de la SAPE de l'école de Kinshasa, caractérisée par l'excentrisme et l'originalité.

difficilement, sans y croire tout à fait. L'histoire et la culture en sont les points de départ. Une histoire puisqu'on y voit une image culturelle du Congo Brazzaville connue dans le Royaume Kongo, maintenue jusqu'à l'indépendance des deux Congo. Une culture puisque, par exemple, le lingala, comme presque toutes les langues, survit à la cohabitation des autres idiomes du Congo avec lesquels ils investissent le français. Voilà comment se cultive et s'assume la francophonie congolaise ; lisible à bien des égards. Ses manifestations culturelles deviennent spectaculaires, selon toute vraisemblance, lorsqu'elles jouissent de la rumba et de la SAPE. Une tendance générale qu'il faudra dépasser. Rien de plus relative.

À la question de savoir que veut dire une francophonie congolaise, la réponse est dans la culture indiquée cinq lignes plus hautes. À celle de savoir l'enjeu de la rumba et de la sapologie, le spectacle qui suit cette ligne en est un plaisir supplémentaire, dans la mesure où elles ont toutes les deux le rôle de faire rayonner le Congo dans une aventure culturelle. Mabanckou est un bon personnage de cette aventure, non un spectateur. Ses deux textes étudiés, centrés sur sa configuration identitaire, sont à la mesure des récits de filiation. Ce qui en dit long sur les pas posés par le Congo dans cette identité francophone, qu'il porte et transporte. Et c'est en quoi, au Congo, on ne nait pas francophone comme au Québec ou ailleurs, on le devient pas à pas. Mais y vont ceux qui le souhaitent. Ce qui n'est pas le cas de tous les Congolais. Ont-ils demandé une quelconque identité supplémentaire ? C'est là une limite de l'étude. Ont-ils le choix ? Fessologue n'a-t-il pas gardé sa nationalité congolaise ? Verre cassé se fou royalement d'une francophonie quelconque. C'est là une perspective prometteuse. Dans tous les cas, l'étude contribue à renforcer l'identité d'une francophonie congolaise chez Mabanckou.

BIBLIOGRAPHY

1. Corpus de textes

MABANCKOU, Alain, 2009, *Black Bazar*, Paris, Seuil.

MABANCKOU, Alain, 2005, *Verre Cassé*, Paris, Seuil.

2. Références critiques

APTER, Emily, 2013, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso.

LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean, 2007, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

CHEVRIER, Jacques, 2004, « 50 ans de musique du Congo-Zaïre », *Notre Librairie : Revue des littératures du Sud*, 154, p. 70-71.

COLLECTIF, 2010, *Avec Georges Steiner : Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel.

DE BOECK, Filip, 2022, « Congoville-Putuville : au-delà des images inversées dans le monde (post) colonial », *Congoville. Des artistes contemporains sur les traces du passé colonial*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, p. 64-81.

DIÈNE, Babou, 2013, « "Les enfants de la postcolonie" et "la république mondiale et lettres" », *Science et Technique*, 9, p. 9-22.

DONGOLA, Emmanuel,1987-2001, *Feu des origines*, Paris, Le Serpent à plume.

FINKIELKRAUT, Alain, 2006, *Ce que peut la littérature*, Paris, Stock/Panama.

FRANCO, Bernard, 2016, *La littérature comparée : histoire, domaines et méthodes*, Paris, Armand Colin.

GAUVIN, Lise, 1997, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.

GLISSANT, Edouard, 1997, *Poétique IV : Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

KOUROUMA, Ahmadou, 1970, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.

LOPES, Henri, 1992, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil.

MABANCKOU, Alain, 2004, « Chanter en lingala : quelles évolutions ? », *Notre Librairie*, p. 58-63.

MONÉNEMBO, Tierno, 2008, *Peuls*, Alger, APIC.

MONGO-MBOUSSA, 2014, *Tchicaya U Tam'si ou le Viol de la lune. Vie et œuvre d'un maudit*, Vents d'ailleurs.

OBENGA, Théophile, 1973, *Introduction à la connaissance du peuple de la République Populaire du Congo*, Brazzaville, Librairies populaires.

SAPIRO, Gisèle, 2014, *Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte.

STEICIUC, Elena-Brandusa, 2010, *Fragments francophones*, Lasi, Junimea.

STEWART, Gary, 2003, *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*, Verso Books, p. 17-21.

TATI LOUTARD, Jean-Baptiste, 2017, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise*, Paris, Hatier.

3. Références électroniques

FRUCHON-TOUSSAINT, Catherine et MABANCKOU, Alain, 2022, « Alain Mabanckou, la vie au royaume des morts », *Littérature sans frontières*, RFI, 26/08, URL : https://www.rfi.fr/fr/podcasts/litt%C3%A9rature-sans-fronti%C3%A8res/20220826-alain-mabanckou-la-vie-au-royaume-des-morts

Mataillet, Dominique, 2009, « Le phénomène Mabanckou » [en ligne]. *Jeune Afrique*, 11/02, consulté le 11/12/15, URL : http://www.jeuneafrique.com/205264/culture/le-ph-nom-ne-mabanckou/

MBEMBE, Achille, 2005, « Afropolitanisme », *Africultures*, 26 décembre, consulté le 28/10/2021, URL : http://africultures.com/afropolitanisme-4248/.

MORTAIGNE, Véronique, 2015, « La rumba, bande-originale des mutations de la société congolaise », *Le Monde*, 26 septembre 2015, en ligne, consulté le 18/09/2022, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/24/la-rumba-b-o-du-congo_4770187_3246.html#jRX0X3882WYcVJhA.99

THE POEM BREADCRUMBS BY GRAHAM SWIFT: SIGNIFICANT MOMENTS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The poem Breadcrumbs offers access t a story by centering on signficant moments in the life of a man who is no longer together with his wife. Readers can assume that she has died or left: "she's gone from his life" (Swift 2009: 171-172) could mean either. The man remembers the moment he was watching his wife feeding the birds with breadcrumbs, and at present he searches for this image in paintings created by the Dutch. While the form is that of a poem, the reader can be prompted to imagine a story by using the given details. The way the significant moment is used in the poem can be analysed in parallel with lyrical moments in Swift's novels. The significant moment is a memory which acquires symbolic meaning, since it is strongly associated in the case of this poem with something specific to the lost person. The theoretical framework for analysis will be that of reader-response criticism, together with psychological theories and theories regarding the boundaries between poetry and prose.

Keywords: memories, images, stories, poetry, prose.

The poem *Breadcrumbs* by Graham Swift offers readers the occasion to witness a significant moment in the life of a couple, but also to speculate on what had or is going on in the life of the husband based on clues given in the poem. Another aspect that makes this poem interesting is how the poem, a lyrical genre, gives in this case the appearance of a story, which is normally associated with prose. Actually, this poem offers a perspective of crossing boundaries between genres, between poetry and prose, between lyricism and story-telling. The moment described in the poem is a scene that is considered by the husband to be a representative one in his memories of his wife. The scene of her feeding the birds can be regarded as the central moment, or even the story, from where various emotions are either suggested for the readers or experienced by the husband himself.

The poem could be divided, from the point of view of the time frame and also from the point of view of the way emotions progress, in two parts. The first part starts with the presentation of the representative scene, in a few words, and with the details that count, which are associated with it:

> Once, just glancing through the window
> (Why should it have fixed him in his place?)
> He saw his wife, with breadcrumbs for the birds,
> Standing at the kitchen door.
> Just a woman in a doorway with a breadboard,
> A streak of sunlight, on a dull day, touching her hair,

But also his wife. (Swift 2009: 171-172)

The details that count can be read as clues regarding the man's state of mind and the way he felt in the respective relationship. The poem presents him alone, or maybe simply enjoying a moment of privacy. Maybe it was just a moment in their everyday life when his wife was doing something in the kitchen and afterwards he witnessed her feeding the birds, accidentally. Otherwise, their life may have been normal, in the usual sense of a couple's life. On the other hand, by imagining an alternative scenario, he could feel neglected by his wife, who spends her time away from him, feeding the birds with breadcrumbs in the kitchen door. The husband and wife may have had their differences and they may have grown apart from each other. Everything is actually open to speculation, as we cannot draw any clear conclusions as readers. We are just allowed a sneak-peak in the life of a man, as if we have heard him talk in the street or passed by him as a neighbor while entering our block of flats or house. We just happen to witness this memory of his, which is not detailed enough. We do not know the entire story.

Afterwards, he refers to his wife as "Just a woman in a doorway with a breadboard", a train of thought which is interrupted by a line adding a poetic detail, and which continues with underlining the fact that she was "also his wife". This means that to someone else she may be a usual woman, but for him she and her role in the respective scene were meaningful. The wife's gesture can be regarded as meaningful as it is something specific to her personality. It was probably part of her frequent routine to feed the birds, yet the man only once witnessed the scene by complete chance. The fact that she was feeding the birds could show that she substituted the birds for guests or for a family. Maybe both husband and wife had no other family alive or they were no longer in good relations. This presupposition is supported by what follows in the second part of the poem. First of all, we have the detail "She never looked up to catch his stare", which could be interpreted as his wife showing not much interest in him during their life together. Second, he mentions that "he doesn't know what to do with the years" at the moment when "she's gone from his life". This suggests that the husband has remained alone, and has nobody else close to him to share his life with. At the moment they lived together, they may have been estranged, or they may have simply taken each other's presence for granted, as suggested by the line "She never looked up to catch his stare". This line suggests that there was not real closeness between them, or that simply they may have grown accustomed too much with each other over the years. They were no longer paying lots of attention to one another as in the beginning of a love relationship. The second part of the poem shows the man alone, after the assumed death of his wife:

She never looked up to catch his stare.
Now that she's gone from his life
And he doesn't know what to do with the years,
He walks round galleries, and before
Those pictures painted by the Dutch—
Bits of yards, bits of rooms, a door, a figure,
Bits of nothing much—
He finds it hard to choke the tears. (Swift 2009: 172)

Readers can feel inclined to believe that she died and has not left him, since it is suggested that the couple was old. The husband is suggested to be old due to the line: "he doesn't know what to do with the years", meaning that he does not have many years left of his life and he has nobody close to share his life with from now on. The husband regrets the disappearance of his wife, and she seems gone for good, not just from a fight, especially since they were not a young couple judging by the clues given in the text. The husband has lost her forever, as she is no longer alive. He searches for her memory by looking at art, trying to find brief pieces of the moment he witnessed her feeding the birds with breadcrumbs standing in the kitchen doorway. In the first part of the poem a detail is added to the everyday, apparently ordinary scene: "A streak of sunlight, on a dull day, touching her hair" while the wife is feeding the birds. This line brings about both a lyrical detail and a detail that is often present in paintings. Paintings often deal with the use of light and with the contrast between lights and shadows, in order to suggest a real-life scene and real-life objects, through the suggestion of three dimensions. At the same time, the line mentioned previously can also suggest the lighting on a scene, as if the wife was an actress on a stage, and the lighting fell on her hair, in order to underline the significance of the scene and to highlight the contrast between the "streak of sunlight" and the "dull day". This line, while very short, brings about an element that suggests warms, through the "streak of sunlight", which suggests a warm temperature, and through the suggested sense of touch, as the ray of sun is touching the wife's hair. The readers imagine that the husband is caressing caringly his wife's hair, seeing her in a light that makes her special. This may have been the case in their youth, when they were in love, and they believed the person they loved was special.

We can see the contrast between the two parts by looking at the contrast between the way the wife is presented through brief details. In the second part, the ray of sun touching the wife's hair is a contrasting element with the wife's preoccupation for the birds, and her ignoring the glance of her husband. They no longer seem connected to each other, and no longer attentive to each other's needs in the first part of the poem. In spite of all this, the husband, who loses his wife to death most likely due to the fact that they are aging, as suggested by the words used, regrets her passing away, together especially with the moments they had spent together when they were young and in love. The husband most likely regrets the passing of time with all the changes it has brought to themselves and to their relationship.

The breadcrumbs mentioned in the poem could easily be interpreted by readers from a figurative point of view as brief moments that people such as the husband can remember about a person in their life. At the same time, the breadcrumbs could be further interpreted as the way time passes, by being compared mentally with the sand in the hourglass, an image that is part of our universal culture.

The message of this poem could be interpreted as follows: life is fragile, everything is ephemeral, time passes and with it, our own lives. We can lose persons that should be close to us, and then miss them, realizing we have taken their presence in our lives for granted.

The poem is, apparently, simple, regarding the use of language, as well as regarding its construction and its combination and use of images. All details are not chosen at random; instead, they have been chosen in such a way as to bring about clues for the reader in order for him/ her to try to make up the entire story, or at least to the

extent that it can be relevant. The images are very striking and memorable. What is more, the words chosen have been carefully thought out, in order to separate the two parts of the poem and to suggests various contrasts, such as in the second part, where the husband refers not just to a woman feeding the birds, but to a particular woman, namely his wife. The word "but" marks this contrast, between a specific wife, and an unknown woman, together with the implied specification that the moment and memory is about a person that was close to the narrator. By using the phrase "his wife", the poem suggests that there was a relationship between them, and that she was not any woman. By referring to his wife as a woman, we readers can feel that he respected her privacy, and also that she was an autonomous person, with an identity independent of his. Both husband and wife were living their own lives, they benefitted from privacy, and they also had activities done independently of each other. Perhaps anyone could identify with his wife, as anyone at some point starts feeding the birds, when one feels alone or simply when one is waiting for something. Feeding the birds can show the need to find empathy in others, or to show empathy for the others. Perhaps the woman missed having guests, who may have no longer come as in time all their acquaintances were either sick or dead, as it happens with age, or many may have even forgotten them.

From these ideas regarding the interpretation and analysis of this poem by Swift, we could distinguish between several issues: firstly, that of the reader-response theory that can be applied to understand how readers can respond to a literary work, and in particular to this poem; and secondly, the use of memory and memories in various life situations. Memory works in a way that can be explained especially by means of psychology and psychoanalysis, by looking at what we feel like when thinking about the past at both conscious and unconscious levels.

Reader-response theory has in view "making sense […] of what happens when we read" (Harkin 2005: 410). We could say that there is a dialogue that is established between a literary text and its readers. Readers can feel in relation to a literary text the same way as if communicating to a person that is narrating a story. For instance, in the poem *Breadcrumbs*, we could talk about a communication process going on between the husband whose experience we can access through the poem, as if he is telling us a significant memory in his life and the way that he is feeling now, without his wife. We can start imagining various emotions of the narrator and a certain course of the story, such as the way his relationship to his wife had been. This is because we could start relating to his expressed emotions, to his memory of nostalgia, identify with him and even project our own, current concerns on him. Indeed, readers' response has been compared to the transference process which occurs not only in a psychoanalysis session and setting, but also in real life when we connect emotionally to someone and communicate with a person, or at least listen to that person telling us the story of their life, briefly, as in the case of Swift's poem: "An examination of the similarities between the experience of reading and the transference process of psychoanalysis demonstrates that, by activating the mechanisms of projection and identification, reading literature can function to re-form the self" (Alcorn and Bracher 1985: 342). The comparison between reader-response criticism and psychoanalytic transference is an example of how a literary text can prompt a reaction in readers. This can explain the many scenarios that can be developed starting from Swift's poem *Breadcrumbs*.

Memories themselves are regarded at time as pure results of someone's imagination, in the sense that they may be made more beautiful due to feelings of nostalgia, or even made worse due to feelings of resentment. Scientific research supports the fact that there are instances of the processes or reproduction and reconstruction as far as memories are concerned: "Research findings from cognitive science are drawn on to clarify the nature of memory, which is seen to be a mixture of reproduction and reconstruction and the concepts of true and false memory are explored in this light" (Know 2001: 613). When we start telling a memory to someone we start it all from a certain emotion, as in the example of the poem *Breadcrumbs*. In this poem, the narrator or the poetic persona feels sad about the disappearance of his wife from his life. As he is left alone, with nobody else very close, he shows how he would have, most likely, longed for more personal contact and emotional connection with his wife during their life together as a couple. Instead, the wife turned towards the birds, by feeding them with breadcrumbs. The birds cannot hold a conversation with her, but at least they would gather to eat the breadcrumbs they receive from her. The experience of feeding the birds can be interpreted as showing how emotional connection with someone else, and also establishing a relationship and genuine communication, together with understanding, are short-lived experiences. In the end, each one is going to have to be together with himself or herself. The communication with the birds, which is done at emotional level, as the wife satisfies her need for socializing, as the birds can suggest some guests she invited for a meal at her home, can be regarded as a substitute for or as a compensation for communication with the husband, at an emotional level especially. Perhaps this was missing in their couple, at least at some point. The husband, later, finds a substitute himself for communication at an emotional level with his wife, in the form of Dutch paintings, looking for his impressions and emotions at the time he was witnessing his wife feeding the birds. The domestic scene witnessed in the past by the husband, of his wife feeding the birds, finds correspondent in various paintings by Dutch artists at a gallery. By searching for his memories in these paintings, we can find a hint of the suggestion that he is reconstructing the memory at visual and emotional level. The paintings can illustrate elements of his home setting and light from the time his wife was feeding the birds in an artistic way, thus his memories are made more beautiful due to the feeling of nostalgia. The conversion of the memory, of the emotion, into an image shows how various media can express the complexity of the feelings of the poetic persona. The ray of sun can be regarded as a very powerful, visual element, which converts into images the feelings and story of the husband related to life with his wife.

Considering the possibility to speculate on the psychology of the husband, the narrator in this perceived story by the readers, or the lyrical persona, we could go on with the help of a background in psychology and psychoanalysis. Certain memories can be "troublesome or traumatic" (Conway 1997: 1). Readers may imagine a different situation of communication: that they are therapists, and the narrator or poetic persona of the husband is confessing to them regarding a memory that can be regarded as central to his free associations. The memory is related by the husband himself to both the past, of his relationship with his wife, and to the present, of his present sadness and isolation, together with his longing for the past, which is associated with him and his wife being close together in the same home, physically if not emotionally. Readers may feel prompted, from the imagined posture of therapists, to ask the husband to detail his free

associations, and to explain further why he feels in this way at present. However, the nucleus of his issues is very much visible, in the memory itself as it is told in the first part of the poem, as well as in the second part, where it is mirrored in the various instances of paintings, and recreated in a highly aesthetic form.

The readers of this poem see, at first sight, the shape of a poem and assume they will be reading one. It is a poem, due to the lyrical confession of the poetic persona and due to the lyrical language. At the same time, readers are prompted to see a story which they will begin to reconstruct in ther minds based on the details and clues given in this poem. The story could be regarded as an illusion and as the work that is created by the readers. Swift only presents readers on paper a poem, and this is it, yet he maintains the mind of his readers at a level of maximum activity, prompting them to understand what has been going on in the life of this couple based on the husband's perspective on it, as well as to try to understand it, by deciphering his feelings.

Swift thus relies on a certain level of interactivity between his poetic persona and the readers. The reader becomes a very active listener, as he/ she is presented with the confession of the husband.

The element of light that touches the hair of his wife, as presented in the husband's memory of her, can bring about further memories and associations of Swift's readers that have a background of his novels. The ray of sunlight can make them recall the moments where the narrator in the novel *The Light of Day*, detective George Webb, mentions the light especially in relation to his client, Sarah, whom he ends up waiting to finish her time in jail for killing her husband in order for them to resume their relationship. Such moments are accompanied by lyrical language and confessions in Swift's novels.

What is more, frequently, in Swift's novels, we can find the situation of characters imagining stories about other characters (Drobot 2013), mirroring the process the reader of the poem *Breadcrumbs* is going through. George Webb, in the novel *The Light of Day*, imagines various scenes in the life of his client Sarah's and her husband's life, as well as in the life of Sarah's husband and Croatian refugee Kristina, with whom he has an affair. Another similar situation can be found in the novel *Shuttlecock*, where Prentis imagines various war scenes and experiences his father may have gone through. Prentis starts from the notes in his father's memoir, and tries to fill in the missing details with his imagination. At this point, he can only speculate and agree with himself on the idea that there is no way for him to know the actual truth regarding whether or not his father was a war hero.

The scene in the poem *Breadcrumbs* has not been chosen without a reason as a representative memory for the husband. It portrays a moment which is of central significance to the way he is feeling at the present moment. The memory is presented in parallel with the paintings of Dutch artists as it could be as representative for the husband's personal life as the artists' techniques have been for the history of Dutch and perhaps even world painting. The poem relies on minimal details, while at the same time presenting them in a powerful way. The memory weighs a lot in the life of the husband, as it is present in the first part under the form of a memory and in the second part under the form of paintings exposed in an art gallery, but also present as landmarks in the history of world painting. We could say that the husband is experiencing a moment of revelation, by understanding the role of his wife in his life, a role which he may have, at

least at times, taken for granted. Losing someone we have been living together with can be a traumatic experience. We may realize how much we miss them, and perhaps regret some words we have said to them or some times when we had not behave nicely to them.

The boundaries between genres, poetry and prose, are crossed and likely questioned in Swift's poem *Breadcrumbs*, which is demonstrated on the basis of the communication that goes on between narrator or poetic persona, literary work and readers, who are allowed to do their guess work or speculations about what has been going on. In Swift's novels, prose helped readers at times imagine a poem during the moments of characters' lyrical reflections and moments of imagination, reminiscent of the one found in *Breadcrumbs* as experienced by the readers.

By allowing interactivity between reader and poetic persona, Swift ensures the effect of empathy that is pursued in poems. The experience described in a poem should touch and resonate with readers, in order to be considered relevant. The sparking of readers' imagination regarding their building up the context of the story in the poem comes from the fact that readers can resonate with the experience of the poetic persona and with the entire situation. Losing someone in the family is a universal experience, together with the mourning associated with it. Mourning could be the reason why the images in this poem are so striking. The poetic persona presents his memories in a very vivid way, as if to show that he is going through the phase of not accepting the idea that his wife is no longer with him. He still looks for his memories of her in art galleries of Dutch paintings, hoping to look at familiar pieces of his everyday domestic scenes he was witnessing when they lived together. Even the fact that he is beginning with the memory of his wife, together with the fact that he is preoccupied by her daily routine, and his memories of her, show that the husband has not reached the phase of acceptance of his loss which is part of the mourning process. By talking and thinking about her and what she was doing, together with preserving vivid memories of every detail during the domestic scene he was witnessing when she was with him, he keeps her memory alive and it is as if he does not let go of her memory and of her as she is associated with all his emotions and wishes. To conclude, the preoccupation with this memory and with the moment it describes is significant in the psychological experience of the poetic persona.

BIBLIOGRAPHY

Alcorn, M. W., & Bracher, M. (1985). Literature, psychoanalysis, and the re-formation of the self: A new direction for reader-response theory. *PMLA*, *100*(3), 342-354.

Conway, M. A. (Ed.). (1997). *Recovered memories and false memories*. Oxford University Press on Demand.

Drobot, I. A. (2013). Imagining Stories about Other Characters in Virginia Woolf and Graham Swift: The Role of Imagination in Creating Fiction. *Philobiblon: Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities*, *18*(2).

Harkin, P. (2005). The reception of reader-response theory. *College Composition and Communication*, 410-425.

Knox, J. M. (2001). Memories, fantasies, archetypes: an exploration of some connections between cognitive science and analytical psychology. *Journal of Analytical Psychology*, *46*(4), 613-635.

Swift, Graham. (2009). *Making an Elephant. Writing from Within*. Alfred A Knopf, New York.

GERMAN EXPRESSIONIST AND PHYSICIAN GOTTFRIED BENN

Mirela Radu

Lecturer, PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Like Dadaism, German Expressionism proposed a departure from literary customs, a break with tradition in order to plant the seeds of a literature in accordance with social changes on the newly created ground. Gottfried Benn, like the entire generation of literati at the beginning of the 20th century, lived the drama of the war whose atrocities he tried to repress through literature. The remnant distorted by the conflagration had to be rebuilt in a fresh way that would ensure the preservation of the human soul. With such a high stake, Benn turns to medical language to dynamite the literature from within. The human consciousness traumatized by the changes that the new century brought needed new moral landmarks. Like the literary avant-garde, German expressionism maintains the idea of projection into the future, exploring, anticipating and advancing into the unknown, dreaming of a new order and not only literary, but also social, political, cultural and economic. Specific to the movement is the desire to transfer the internal revolt into a political weapon. The desire to liberate expression, form, and composition pushes expressionists to an attack against linguistic laws. Like the avant-garde representative, Saşa Pană, who denied calophile literature, using an original, raw symbolism that was meant to strike, the physician Gottfried Benn wanted to stir up a storm of human consciousness. The medical studies followed by Benn will become a source of inspiration, especially the medical jargon that will lend itself to the author's attempt to shock the audience. The stream of medicine is identifiable, in the case of both doctors (Saşa Pană and Gottfried Benn), lexically through the widespread use of medical jargon, scientific constructions and purely anatomical terminology. Betting on the ability of the language used to oppose the reader, to remove the patterns of previous literature, the two made the basic job a carrier of deeper, renewing and even revolutionary meanings. If it was easier for other writers to use a terminology in step with technical, urban, and industrial development, whereas these two doctors chose the beaten path but completely unknown to the neophytes, successfully using the medical language so familiar to them.

Keywords: expressionism, medical terminology, nihilism, revolutionary literature, consciousness

The present article aims to highlight how medical studies can influence the literary creation of one of the most famous German expressionist authors of the last century. The German poet and essayist **Gottfried Benn** (1886-1956) is one of the many doctors who chose to make their way in literature out of a desire to experience a world of deep feelings. Coming from a family of Lutheran priests, Benn attended the University of Marburg and military medicine at the Kaiser Wilhelm Academy in Berlin at the urge of his father. The attraction for medicine and theological education came together when the young Benn became a military doctor. In the following years, Benn dedicated himself to pathology and this professional period materialized in literary creations by publishing, in 1912, a series of poems with the title *Morgue und andere Gedichte* (*Morgue and other*

poems). This volume of poetry, although contains a small selection of poems, breaks the barrier of modesty, causing outrage in the Berlin literary world but bringing with it the notoriety of the until then semi-obscure doctor. The medical activity dedicated to the pathology and dissection of corpses had a major impact on the young doctor who felt the need to translate in literature the feelings experienced, the temporality of the human being, the fragility of the body made of flesh that disintegrates so easily. The new current of expressionism was perfectly adapted to this state of mind of the young doctor and, as a result, a year later he published a volume of expressionist lyrics simply titled *Poems*.

In 1913 Benn, unimpressed by the criticism that had been brought to him for the previous volumes, publishes another volume of lyrics - *Sons. New Poems*. In 1917, Benn returned with a volume of lyric poetry with the suggestive title, *Fleisch* (*Flesh*). For Benn, human consciousness tries to withdraw from the empirical world. At the beginning of his literary career, Benn tries to bring his consciousness to a level that breaks out of the patterns of the real world in order to access pure artistic creation. The oscillation of Benn's system of thought is reflected both in his professional life (Benn had gone through theological studies, graduated and practiced medicine but flirted with writing), and in his political life (initially a supporter of the Nazi ideology ends up detaching himself from it).

The denial of a value system specific to revolutionary forms of literature was perfectly suited to this spirit whose medical experience had brought him into the vicinity of death, suffering and physiological disintegration. Science, instead of answering his vital questions about existence, had raised even more questions. The doctor's dissatisfaction with the hypocrisy of science that had promised him answers but left him only a thirstier soul, leads Benn to find relief in literature.

The outbreak of the first world war pushes his steps towards other negative experiences. Benn ends up being a military doctor on the Belgian front. The experience he gained working in an army brothel gave him the necessary experience to specialize in dermato-venerology after the end of the war. Unfortunately, this frustration accumulated over time brings him closer to the National Socialist ideology. Convinced that this political movement will raise Germany to another level, Benn adheres to the fascist vision only to understand after the *Nacht der langen Messer* (*Night of the Long Knives*) in 1934 that all that he hoped for would not come true. This is when he begins to detach himself from the official ideology. Benn became a member of the Prussian Academy in 1932 and was later elected head of the poetry section in 1933. Increasingly disillusioned with the new regime, Benn began to be repudiated and, in 1938, was banned from publishing. Appointed to the front as a medic, Benn continues to write poetry and prose. At the end of the war, his initial support for Nazism made him undesirable to the Allies. But in 1951, Benn received the *Georg Büchner Prize*. Only five years later, in 1956, he die.

Much of Benn's writing is inspired by his professional life. The volume Inhalt (1916) contains five essays: *Gehirne, Die Eroberung, Die Reise, Die Insel, Der Geburtstag*. The first essay, *Gehirne* (*Brain*), is the story of a young anatomist-pathologist, Werff Rönne, an employee of a pathological institute who is emotionally scarred by the many dissections performed. Increasingly exhausted, the young doctor is detached to a town in the north of the country. The bucolic and quiet landscapes of the German village awaken in his soul the nostalgia of the years spent among corpses instead

of enjoying life. Death and suffering brought the young man to the brink of depression and continuing to live was an act of will. Understanding the transitory character of man, the disease that grinds the flesh of the body, make doctor Rönne perceive himself and those around him as little butterflies adrift. Narrated from the perspective of an omniscient author, the short story is the incursion allowed to the reader into the traumatized consciousness of a pathologist who perceives reality through the filter of sorrow and regrets. Even nature seems to participate in the soul convulsions of the hero becoming waxy, dusty and devoid of light. The obvious nihilism of the short story must be seen through the lens of the literary movement to which it belongs. German expressionism was loaded with intellectuality, with an excess of rationality, with extreme feelings that developed in the melting pot of an oppressive sorrow.

Gehirne atomizes all the experiences of the hero Rönne, just like a dissection. The hero analyzes his feelings with the same detachment he has when a corpse opens up in front of him to reveal its secrets. The second essay, *Die Eroberung* (*The Conquest*) is the continuation of the story of the young doctor Rönne. Conquest is the acceptance of the doctor in the community. Like a fortress, the new residence must be occupied. Images that seem natural to other people - the grazing of a cow, crowded streets, windows loaded with goods, cafes where people socialize, the perfume of women, the grass of the field - arouse in the young doctor a delicate emotion. The life that he now has the chance to live and the normality of everyday existence seem to Rönne as things that must be earned, a heaven that must be regarded with reverence. The intellectualized writing that Benn practices is also reflected in details such as the visit to the barbershop that provokes in the hero an elucidation about the reflection of light and the refractive index. The rationale that the medical profession has imposed on him is to connect to everything we see, which boils down to coming to terms with past experiences and accepting detachment from existence.

Chromaticity plays an essential role in Benn's writing. The color palette combines silver, green, blue, purple along with some warmer colors such as yellow, red and orange. The most innovative coloring reveals a strange picture: green, strongly earthy; silver removed; the morning is red and victorious; the light is captive; the air is bright and thin; the glass houses tremble; the hero walks through the morning waves; the sea was breaking over the clouds; the sky is an endless, motherly blue; the blue breast of the tossing sea, etc. Novel associations abound: deep, dark, purple raging water opens up like an armpit, the night blues over the white stones, reddish light sits in wide cups of flowers, the song is warm as it glides over the curve of the brain, movement and spirit gather over the ruins of a sick time .The almost poetic language used by Benn in prose proves that the new associations were first conceived in the lyrical melting pot, because the literary experience of the German author will be predominantly a poetic one.

The third part, *Die Reise* (*The Journey*) is the hero's journey to Antwerp. In a purely expressionist manner, Benn analyzes the distortion of reality perceived through the senses by admitting the subjectivity of reason. The professional experience during the war when he worked in a brothel as a venereal disease doctor is felt in the passages dedicated to the female body and carnal pleasures. In *Die Insel* (*The Island*) comes along with the change of the plain landscape to a marine one-of an island. We witness a return of the hero's thoughts to the foreground. References to the anatomy and physiology of the human body return, metabolism, stimuli, perceptions alongside descriptions of the marine

landscape that amaze, again, through the most unusual lexical associations: a linguistic stock, broken by all the clear waters; the waters are incalculable in the south and brackish tides in the north; waves that unexpectedly jump a lip; the poppy resembles a navel; life bleeds into the head; the light is of embers; light struggles with shadows; blue seas are of osmium; doves break the silver of the sky with their wings.

Benn's references to anatomy but equally to philosophy are numerous which proves the author's desire to connect fields to draw the noblest conclusions. The sort of medical history that Benn reviews starts from Descartes who saw in the pineal gland the place where the human soul resides, it goes through modern psychology where feeling is associated with sensations which makes the legibility of individual differences obvious, it reaches immaterialism proposed by the Irish philosopher George Berkeley, and passes into panpsychism, the philosophical conception that gives the real the rank of condensed concepts.

Rönne lives a lonely life dedicated to personal development. His studies focused on the creation of the new syntax, being in an effort to untangle the inexplicable, to provide certainty to doubts, but he finds himself caught in the clutches of the processes of consciousness. A man of rational knowledge, the young doctor analyzes reality with an objective detachment to discover legalities. If the stimuli and the senses belong to the concrete creating motor competitions, the one who sets the traps is the soul. Feelings go much deeper than mental function and their origin is almost unknown.

Rönne strives to bring together analytical phenomena, empiricism, intentional gestures, the horror of reality, to recreate a new perspective of reality that he cannot, however, frame epistemologically. The last part of the volume, *Der Geburtstag* (*The Birthday*) is the culmination of the inner adventures of the hero thirsty to discover the meaning of existence. The exuberance of feelings is, according to Rönne, the weapon against nothingness. In *Gehirne*, Benn brings to the foreground the human desire to define oneself, to gain a foothold. The doctor's adventure goes through aggressive scientism, reverie, sexual experience. The oscillation that Benn's soul experienced is also found in *Gehirne*. The ambivalence of primitivism and intellect is the author's very existence.

Benn's first fictional prose, *Nocturno* (1913), reveals to the reader the type of intellectual hero who would become the epicenter of all his prose. In the drama *Ithaka* (1914) we meet the same intellectual characters as the professor of pathology Albrecht, his assistant Rönne and students of medicine. Set in the medical world, this drama reiterates existential causality, the characters rely on methodology to perceive existence as a linear cause-effect relationship. The lexicon of this drama abounds in medical terminology precisely to create a more objective framework in which the feelings of the characters evolve. Rönne, the author's alter-ego declares: "The collection, the systematization of knowledge-is the most puerile brainwork imaginable!"[1] Benn's nihilism reaches its peak in this drama. The revolt that Benn, a young doctor, felt, acquires in *Ithaka* not only a literary but also a profound philosophical scope.

Benn's accumulated frustration stems from the feeling that modern man is moving away from his roots. The modernity of the society at the beginning of the century is the enemy of the human soul. The progress of science is made at the expense of the loss of

[1] Ernst Schurer, *German Expressionist Plays: Gottfried Benn, Georg Kaiser, Ernst Toller, and Others*, The Continuum International Publishing Group Inc, 2005, p. 16

the essences that torment not only Benn but all humanity at the turn of the centuries. Numerous exegetes have identified an undeniable influence of Friedrich Nietzsche on the young Benn. The new generation, represented by the student Lutz, wants, however, more from life. For Lutz the answers to existential dilemmas are not found in science but in intuition: "Our blood cries out for the heavens and the earth and not for cells and intervertebrates. (…) Oh soul, open wide your wings; soul! soul! We must have Dream. We must have Ectasy. Our cry is Dyonisos and Ithaca!"[2] For the scientist, the mirage of objective knowledge disappears and the return to mystery and the divine becomes the safest refuge. The gaping chasm between man as a being created by divinity and the external world that kills the transcendental becomes more and more evident.

The idea of the destructive force of the development of society in opposition to the return to the primordial myths that represent salvation is also repeated in the poem *Statische Gedichte* (1944): "Entwicklungsfremdheit/ ist die Tiefe des Weisen" (Developmental alienation/ is the depth of the wise). The alienation of the modern world is compensated by the sages who can fill the void left by the dissolution of the present age. If the reason that modernity has imposed on us through science fails, the return to perennial values, myth and a priori forms of knowledge may be the salvation humanity awaits. Benn makes an allusive reference to Nietzsche's criticism of Kant's moral philosophy „The twentieth-century negation of intellect and glorification of those secondary virtues such as discipline, loyalty, and sacrifice which help bring about concrete results in history originated in part from the sense that intellect-specifically, a Nietzschean intellect-serves to undermine the validity of all values, such that we must either avoid reason and embrace primitive life or acknowledge that insofar as all actions are equally invalid they also become, in a perverse sense."[3] Giving up the reason that modernity proposes to us by imposing science as the only way of perceiving existence leaves a vacuum that could be filled by the ancient, long-forgotten values of humanity.

The same reference to the god of drunkenness can be found in the poem *Trunkene Flut* (first published in 1927, then reintroduced in a volume from 1949). If in *Ithaka*, Dionysus represented a return to the antediluvian, to the primordial myths of humanity, whereas in this poem, the god represents tranquility „counterpart of Apollinian stability."[4] The poet, devoid of reason, let himself be overcome by the thrill of drunkenness. If reason and science lead to suffering, as we have seen in many pages signed by Benn, this time the author tries to banish logical thinking. Falling prey to drunkenness, the poet tries to access the absolute (Trunkene Flut,/ trance- und traumgefleckt,/ o Absolut). But, the stake of this drunkenness is a deeper one. Benn tries to forget mortality by sinking into the fumes of alcohol. Infirmity, suffering and mortality can only be forgotten by the temporary numbing of reason. Excessive cerebrality brings only sadness, while numbing the senses brings with it a temporary oblivion. Incidentally, Benn had studied theology before becoming a doctor. His entire literary creation lies on the border between science and religion. Unsatisfied with the answers given by both, Benn seeks solace in philosophy and archaic forms of existence. Everything that modern

[2] Idem, p. 21
[3] Mark William Roche, *Gottfried Benn's Static Poetry. Aesthetic and Intellectual-Historical. Interpretations*, UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures, Number 112, 1991, p. 24
[4] Idem, p. 6

society represents is a deviation from the true values that supported humanity in the first steps after creation.

Benn's poetry abounds in biographical poems that would influence modern German poetry. Perhaps the most shocking was the volume *Morgue und andere Gedichte* from 1912. In all the lyrics signed by Benn, anatomical terms recreate a special corporeality, but in the poem *Little aster* we witness a rewriting of anatomy: the chest becomes a place of refuge, the filamentous formations around the cells are held between the teeth, the brain lies with the body, the spirit dwells in the body with the ability to act from within. A pertinent analogy could be made with another literary doctor, this time Romanian, Max Blecher. The anatomy of the decaying body or even death has a different explanation, however, for the Romanian Blecher. He was seriously ill, suffering from Pott's disease, and his own mortality was a repetition. But the feel of those cavernous spaces of Blecher also returns to Benn. For the German doctor, the explanation for the attraction to the pathological has its genesis in the fact that for some years he was an anatomist-pathologist and venereal disease doctor and a war physician.

In the poem *Little aster* this strange corporeality is perhaps best highlighted. The connotation of the aster is double-botanical and anatomical: on the one hand it is a herbaceous plant and on the other hand it is a filamentous region surrounding the center of a cell.

Someone had wedged a lavender aster
between his teeth.
As I reached through the chest
under the skin
with a long knife
to cut out the tongue and palate
I must have bumped the flower, for it slid
into the brain lying alongside.
I packed it into the chest cavity
with the sawdust
as we sewed up. (*Little aster*)

Another poem belonging to the *Morgue* volume and which may hurt the sensitivity of the reader unaccustomed to strong images is *Man and woman go through the cancer ward*. The image of physical decomposition is a harsh one: wombs rotting with tumors, festering scars, nauseating humors, suppurative nodules, blood-soaked corpses make up the props of a hospital for terminal patients. The vital sap, i.e. life, oozes from these contorted bodies making up the picture of biological decomposition awaiting its peace in the grave.

The man:
Here in these rows are wombs that have decayed,
and in this row are breasts that have decayed.
Bed beside stinking bed. Hourly the sisters change.

Come, quietly lift up this coverlet.
Look, this great mass of fat and ugly humours
was once some man's delight,

was ecstasy and home.

Come, look at the shrewd scars upon this breast.
Do you feel the rosary of small soft knots?
Touch it, no fear. The yielding flesh is numbed.

Here's one who bleeds as though from thirty bodies.
No one has so much blood.—
This one was cut:
they took a child out of her cancerous womb.

They let them sleep. All day, all night.—They tell
The newcomers: here sleep will make you well.—But Sundays
one rouses them a bit for visitors.—

They take a little nourishment. Their backs
are sore. You see the flies. Occasionally
the sisters wash them. As one washes benches.—

Here the grave rises up about each bed.
And flesh is levelled down to earth. The fire
burns out. And sap prepares to flow. Earth calls.— (*Man and woman go through the cancer ward*)

In fact, this poem is closely related to the professional experience of the author who, in 1911, was working in the military grade cancer hospital. The hospital would be destroyed by bombing during World War II. Benn's mother would be stricken by the same merciless disease and the poet's pain would be all the greater as he knew the evolution of the disease from the time he spent in the hospital. Ironically, he became a victim of cancer. Correspondence with Friedrich Wilhelm Oelze suggests that the death was induced. Horrified by the degradation he knew so well, Benn seemed to have decided to exit life on his own terms. Death didn't scare him, but biological decay did.

The same cavernous anatomy of the decaying corpse, devoured by rodents, returns in *Lovely Childhood*. This time, the image is even more shocking as it is about the body of a child torn apart by rats. Benn's extreme expressionism, as I have already pointed out, tries to shock not just for the sake of immorality and hideousness, but to highlight the temporality of man. Imprisoned temporarily in the shell of the body, humanity is oblivious to deep truths, obstinately believing itself to be perennial.

The mouth of a girl who had long lain among the reeds looked gnawed away.
As the breast was cut open, the gullet showed full of holes.
Finally in a cavity below the diaphragm
a nest of young rats was discovered.
One little sister lay dead.
The others thrived on liver and kidneys,
drank the cold blood and
enjoyed a lovely childhood here.
And sweet and swift came their death also:

They were all thrown into the water together.
Oh, how the little muzzles squeaked! (*Lovely Childhood*)

Peter Voswinckel believes that this professional stage in the Charité cancer hospital is also a stage in the development of a philosophy of Benn's own "Seine Reflexionen weisen unmittelbar in den spirituellen Kern der heutigen Psychoonkologie und schlagen den Bogen zu aktuellen Fragen der Philosophie."[5] The same exeget establishes an analogy between the fate of the hospital and that of the authors of Jewish origin, including Benn.

Disease is not only a cause of physical death, but also of moral extinction. In *Herr Wehner*, Benn speaks of mortality of the bosy but refers to the decay of modern society

This is mine
Herr Wehner
he was our house tutor
died early of phthisis
once he'd infected my younger brother
who died of tubercular meningitis.

Benn's physicality is sometimes inspired by nature: the eyes are the fruits of the head, the hips curve in a smile and the breast blinds with its brilliance "Or else the breast would cease/ to dazzle, the hips fail/ to curve into that smile/ that begets more than a kiss." (*Defaced, after Rilke*). At other times, the death of one individual is the source of life for another. Thus, in *Cycle*, the gilded molar of a prostitute who died incognito is the source of income for an undertaker who sells it to subsidize his pleasures. To make the pain of existence bearable, Benn reminds the reader of our divine origin. We all have a divine essence to which we must return to survive: "We bear within us the seeds of all the gods,/ the gene of death and the gene of love." (*Can Be No Sorrow*) Benn accepts the inner oscillation, the fascination with the shadow area of consciousness. The chromaticism, however, that Benn uses is a vibrant one, one of strong shades

Never painted anything
in frost-white or ice-skater blue
or that Irish green
in which the purple shimmers through—
always my own monotone,
my compulsion to shadows—
not pleasant
to pursue that path so clearly. (*Evenings of Certain Lives*)

Benn's intellectual journey is a pilgrimage through various stages of humanity: passing through religion, science and philosophy, the answer sought by the doctor writer seems to be found much deeper in the soul of humanity. Modernity also lacks depth when

[5] Peter Voswinckel, *Erinnerungsort Krebsbaracke*, in *Deutsches Ärzteblatt*, Jg.112, Heft 29-30, A 1284-1286

criticized by Benn "casts a longing look backward and portrays an earlier stage of history, a previous man's anthropological development."[6]

The impact Gottfried Benn had on German literature in the first part of the last century is huge. This is even more important because Benn was a neophyte of literature. The way he used medical language to dynamite the literary tradition gives the German expressionist's writing the ability to transmit powerful poetic images, intended to shock the reader and take him out of the comfort zone that modern society proposed. If, initially, this nihilism adopted by Benn was welcomed by the literary critics, later, after he starts to distance himself from the Nazi ideology, it will become a sensitive point of the author, being disregarded for the harsh way in which he describes reality. But this reality is a transfigured one, passed through the inner filter of the poet, and in the case of Benn, one of the structures that made him up was the practice of medicine, along with the inclination towards theology and philosophy. Violence, death and physical suffering are poetic images that the German doctor created, and German expressionism remains indebted to him as a pathfinder in the literature of the last century. The relationship he had with medical studies and the impact his professional life had on his writing is huge as Benn himself stated in *Life of an Intellectual* (1934).

BIBLIOGRAPHY

Benn, Gottfried *Gehirne*, Leipzig Kurt Wolff Verlag, 1916

M. Kent Casper, *The Circle and the center: Symbols of totality in Gottfried Benn*, Wiley Online Library, July 1973; https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1973.tb00826.x

Roche, Mark William *Gottfried Benn's Static Poetry. Aesthetic and Intellectual-Historical. Interpretations*, UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures, Number 112, 1991

Schurer, Ernst *German Expressionist Plays: Gottfried Benn, Georg Kaiser, Ernst Toller, and Others*, The Continuum International Publishing Group Inc, 2005

Voswinckel, Peter *Erinnerungsort Krebsbaracke*, in *Deutsches Ärzteblatt*, Jg.112, Heft 29-30, A 1284-1286

[6] M. Kent Casper, *The Circle and the center: Symbols of totality in Gottfried Benn*, Wiley Online Library, July 1973, https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1973.tb00826.x

SCREENINGS OF RUSSIAN NOVELS SHOWN IN THE FIRST HALF OF THE INTERWAR PERIOD IN ROMANIA (1918-1929)

Ala Găină

Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: The paper aims to present the screenings of Russian novels shown in Romania between 1918-1929. Numerous announcements and media articles were published in the Romanian press, containing either the broadcast schedule or their description. The announcements and articles regarding Russian films or foreign productions inspired by Russian Classical Literature date back to the first part of the interwar period, especially from 1924, 1928 and 1929. It should also be noted that during this period the films were silent, the sound film industry was barely developing towards the end of this period. The paper is based on direct source: the interwar press, who also captured the reaction of the Romanian public regarding the shown films. Among the most mediated films were: Venus Aphrodite; The Power of Darkness; Her Sin; Psysha, Empress Catherine II's dancer; Katyusha Maslova; Volga... Volga; The Cossacks; Village of Temptations, etc.

Keywords: interwar period, Russian movies in Romania, cultural interwar Romania, Russian cinema, Russian culture

În perioada interbelică interesul pentru literatura și cultura rusă era unul ridicat. În mai multe localități românești, printre care București, Galați, Chișinău, Tighina, Cetatea Albă existau biblioteci rusești, periodice în rusă și română, se publicau traduceri ale operelor scriitorilor ruși. În București funcționa Biblioteca ruso-franceză de pe Calea Victoriei numărul 48-50[1], Biblioteca rusească „Literatura" de pe str. Filiti numărul 6[2], magazinul rusesc de muzică „L. Suliga" de pe Calea Victoriei 124, în Iași – Biblioteca rusească de pe strada Ștefan cel Mare numărul 13[3], în Galați – Bibliotecă rusă de pe strada Domnească numărul 2, Librăria de cărți rusești „N. Vulich"[4], aflată la subsolul

[1] În 1936 apare în presă un anunț ce informează publicul despre vinderea bibliotecii la preț avantajos din cauza plecării din țară a proprietarului. „Наша речь", nr. 159, 8.06.1936.

[2] La „cea mai mare bibliotecă rusească din București" se putea face un abonament de 60 de lei pe lună. Biblioteca își făcea mereu un stoc din cele mai proaspete apariții beletristice, totodată primea comenzi pentru aducerea în România a diverselor volume din străinătate, inclusiv și de la editurile sovietice cu ajutorul unor cataloage existente. „Наша речь", nr. 314, 11.1935.

[3] Biblioteca nou deschisă din Iași propune cititorilor cele mai recente cărți rusești publicate, dar și traduceri ale acestora în română. „Наша речь", nr. 324, 25.11.1929.

[4] Librăria punea la dispoziția cititorilor reviste rusești precum: „Врачебное обозрение" (Berlin, 1921-1928), „Иллюстрированная Россия" (Paris, 1924-1939), „Жар-Птица" (Berlin, Paris, 1921-1926) ș.a.; cărți despre diverse ramuri ale industriei, cărți vechi ș.a. A se vedea anunțul librăriei în „Наша речь", nr. 6, 8.01.1929. În ceea ce privește beletristica, în bibliotecă se găseau nu doar volume ale scriitorilor ruși, precum Zoșcenko, Kataev, Pilski, L. Tolstoi, Krîjanovskaia, Al. Tolstoi, Simanovici, Kuzminskaia ș.a., dar

cinematografului „Trianon”, dar și de pe strada Lahovari nr. 10[5] ș.a. Presa publica articole cuprinzătoare despre noile lucrări ale scriitorilor ruși, despre operele scriitori clasici, dar și despre situația lor din Rusia Sovietică și diaspora. Ziarul „Dreptatea”, și nu numai, a avut în paginile sale nenumărate articole pe această temă: *Romanul rus contimporan. M. Arțîbașev: Sanin*[6]*, Dostoievski*[7]*, Scrisorile lui Tolstoi*[8]*, Din viața compozitorilor ruși*[9]*, Revizuirea scriitorilor sovietici,*[10] *Statistică literară,*[11] *Maxim Gorki despre dușmanul literaturii*[12]*, Masaryk despre Tolstoi*[13]*, Curier literar strein*[14] ș.a.

În 1928 Editura „Eminescu” scoate colecția „Romanelor alese” care conține traduceri ale scriitorilor ruși. Dintre acestea ar fi de menționat traducerea în română a romanelor *Fata Căpitanului* de Al. Pușkin și *O femeie blândă* de F. Dostoievski, dar și alte opere ale scriitorilor Turgheniev, Lermontov, Gogol, Pușkin, Dostoievski în volume de doar 20-30 lei.[15] Totodată cotidienele românești publicau traduceri ale prozelor scurte și versurile scriitorilor emigrației ruse.

Viața socială bucureșteană era una efervescentă: existau numeroase cinematografe, teatre, cafenele „literare”, grădini de vară. Multe personalități ieșeau în spații publice pentru activități creative, literare sau pentru a-și îndeplini munca de birou.

În peisajul teatral românesc activau titani veneraţi, adevăraţi dascăli şi exemple de urmat pentru generaţiile viitoare; ei sunt cei care au creat şcoli de teatru, stiluri şi abordări noi în arta dramatică românească. Dintre actorii de teatru și film, regizorii și maeștrii teatrului românesc interbelic, îi amintim pe George Vraca, Constantin Nottara, George Calboreanu[16], Constantin Tănase, Aristide Demetriade, Maria Filotti, Ronald Bulfinsky, Dina Cocea, Gheorghe Timică, Iancu Petrescu, Nicolae Bălțățeanu, Sonia Cluceru, Tony și Lucia Sturza Bulandra, Velimir Maximilian, Gheorghe Storin, Ion Manolescu, Victor Ion Popa, Maria Ventura, Aura Buzescu, Ion Fintești eanu, cuplul umoristic (Nicolae) Stroe și (Vasile) Vasilache ș.a. Existau spectacole zilnice la Teatrul Național, Teatrul Regina Maria, Teatrul Intim, Teatrul Mic, Teatrul Alhambra ș.a. Presa românească anunța în fiecare număr titluri noi de spectacole.

Cinematografia românească interbelică nu s-a putut ridica la nivelul celei din vest datorită lipsei mijloacelor financiare. Totuși, până la apariția filmului sonor, mica

---

și opere ale literaturii universale traduse în rusă, autori precum Al. Dumas, Boccaccio, Guidi da Verona ș.a. Pentru listele complete de volume a se consulta nr 147/1.06.1929 și 158/12.06.1929 din „Наша речь”.

[5] Magazinul de cărți propune spre vânzare beletristică rusă, cărți pentru copii, volume științifice ș.a. și anunța deseori cititorii atunci când ajungea o nouă serie de cărți la sediul librăriei. „Наша речь”, nr. 7, 8, 10 / noiembrie 1924.

[6] „Dreptatea”, nr. 172, 14.05.1928.

[7] Iulia Lascu, „Dreptatea”, nr. 144. 6.04.1928.

[8] „Dreptatea”, nr. 238, 4.08.1928.

[9] „Adevărul literar și artistic”, nr. 741, 12.02.1935.

[10] „Dreptatea”, nr. 610, 20.10.1929.

[11] „Dreptatea”, nr. 69, 7.01.1928.

[12] „Dreptatea”, nr. 215, 5.06.1928.

[13] „Dreptatea”, nr. 269, 7.09.1928.

[14] „Dreptatea”, nr. 229, 21.07.1928.

[15] *Cărți-reviste*, „Dreptatea, nr. 147, 9.04.1928.

[16] A se vedea articolul *George Calboreanu și maeștrii teatrului interbelic* de Liliana Matei în cotidianul cultural „Ziarul Metropolis” din 27 noiembrie, 2013, https://www.ziarulmetropolis.ro/george-calboreanu-si-maestrii-teatrului-interbelic/, accesat la data de 20.08.2022.

industrie a filmului românesc se putea lăuda[17] cu schițele umoristice de calitate a cuplului Stroe și Vasilache, dar și cu filmele mute originale, precum „Țigăncușa de la iatac", „Visul lui Tănase" sau „Năpasta"[18]. Cu toate aceste lipsuri materiale pe piața românească, filmul era unul dintre cele mai importante mijloace de divertisment în perioada interbelică. Jeni Acterian scria în jurnalul său o notă datată cu 28 august 1933: „Am văzut două filme. Asta e singura mea satisfacție. Cinematograful"[19]. Rulau frecvent filme la nenumărate cinematografe din capitală: Scala, Capitol, Voiculescu, Odeon, Elite, Bulevard Palace, Teatrul Nou, Aro, Trianon, Regal, Select, Capitol, Roxy, A.R.P.A., City, Izbânda, Savoy, Tomis, Rahova, iar la Chișinău – Odeon, Orfeum, Express ș.a.

De o mare popularitate s-au bucurat filmele rusești difuzate la cinematografele din România. Numeroase anunțuri și articole de mediatizare au fost publicate în presa românească, conținând fie programul de difuzare, fie o descriere a acestora. Cele mai multe apar în presă începând cu 1934, însă și în prima jumătate a perioadei interbelice există suficiente referințe (a se vedea Anexa 1).

Anunțurile și articolele cu privire la filmele rusești sau producțiile străine inspirate din operele rusești datează în prima parte a perioadei interbelice din anii 1924, 1928 și 1929. Ar mai fi de precizat că în această perioadă filmul era mut, industria filmului sonor abia se dezvolta spre sfârșitul acestei perioade. Mențiunile despre filme aparțin în mare parte ziarului bilingv „Наша речь" („Părerea noastră"), dar și a altor periodice editate în rusă și publicate în țara noastră, precum „Бессарабское слово", „Бессарабия", „Бессарабская почта". Acest aspect poate fi explicat prin faptul că redactorul ziarului „Наша речь", publicistul Noi Benoni, era el însuși emigrant rus. În paginile cotidianului său am găsit numeroase anunțuri și articole despre evenimentele diasporei ruse din orașele românești mari sau chiar din provincie. Aici erau publicate și anunțuri cu privire la spectacolele jucate după piesele scriitorilor ruși, pe care le urmăreau cu plăcere nu doar comunitatea slavă din țara noastră, dar și românii, iubitori de artă de calitate, chiar dacă nu înțelegeau rusa.

Primul anunț găsit îndeamnă publicul românesc la vizionarea ecranizării romanului „nemuritor"[20] *Taras Bulba*. Filmul a rulat la cinematografele Coloseum și Eforia și a fost prezentat drept „capodoperă" a cinematografiei. Ar fi de precizat că acesta este o coproducție ruso-germană realizată de I. Ermoliev împreună cu Vladimir Strijevski la Munchen, ce i-a avut ca actori pe Helena Makowska, Osip Runici, Oscar Marion, Aleksandr Polonski, Tamara Duvan. Osip Runici este prezentat în presă ca un artist dramatic recunoscut, celebru pentru filmele *Taras Bulba, Apele primăverii, Prater, Danton.* Deseori a fost partenerul Verei Holodnaia, numele lor erau mereu prezente

[17] Spre exemplu, filmul „Independența României" (1912), avându-i ca producători pe Pascal Vidrașcu și Leon Popescu, era cel mai lung film din lume din acea perioadă (2 ore).

[18] Horia Despa, *Filmul românesc în perioada interbelică: amintiri în alb-negru*, https://playtech.ro/2016/filmul-romanesc-perioada-interbelica-amintiri-alb-negru/, accesat la data de 17.09.2022.

[19] Jeni Acterian, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, https://books.google.md/books?id=3UjPAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=bucure%C8%99ti+cultur%C4%83+%C3%AEn+perioada+interbelic%C4%83&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwih9YHRq6DcAhWjh6YKHVOLDs04FBDoAQhPMAk#v=onepage&q&f=false, accesat la data de 16.09.2022.

[20] „Наша речь", nr. 154-156, 159, 160, 162, iulie 1924.

alăturat pe ecranele cinematografelor[21]. În perioada prerevoluționară era o vedetă a filmului rus alături de marii actori de film I. Mozjuhin, V. Maksimov și I. Hudoleev. Numele Tamarei Duvan, soția actorului Vasili Vronski, de asemenea apare deseori în presă, în special în distribuția pieselor de teatru jucate alături de soț pe scenele teatrelor și cinematografelor românești.

În iulie 1924 este prezentat noul film parizian *Venus Afrodita* cu rolul principal jucat de artista teatrelor imperiale Elena Leonidova. În afară de faptul că se bucură de un succes colosal și că este cel mai interesant film al acelui sezon[22], nu se mai precizează nimic altceva.

După o lună de la difuzarea filmului Venus Afrodita, la cinematograful Vlaicu a avut loc premiera ecranizării *Власть тьмы*[23] (Puterea întunericului) după opera cu același titlu de Lev Tolstoi, avându-i în rolurile principale pe Maria Ghermanova, Maria Krîjanovskaia și Aleksandr Vîrubiov, toți fiind membrii Grupului de la Praga, numit de cei din est – „grupul disidenților" de la MHAT. Trupa mobilă de teatru a fost fondată în 1921 în capitala Cehoslovaciei și susținută de președintele T. Masarik. Grupul s-a format după dezbinarea trupei MHAT, în același an, la Berlin. Fiecare membru al trupei a avut povestea sa de viață, cert este însă că toți au ajuns în emigrație, iar legătura cu Moscova a fost întreruptă. Cei mai talentați actori au fost invitați să se întoarcă, dar n-au răspuns cererii din motive personale. Trupa era formată din actori excepționali, precum Maria Krîjanovskaia, Alla Tarasova, Polikarp Pavlov, N.A. Lisenko, Vera M. Greci, N.P. Aslanov, A. Vîrubov, I. Duvana-Torțova, V.V. Baranovskaia, A.N. Bogdanov ș.a., regizați de talentații N. Massalitinov și M. Ghermanova. După o perioadă, cei doi regizori au plecat și locul lor a fost preluat de P. Pavlov și Vera Greci. Grupul de la Praga a efectuat turnee de succes în toată Europa și America. Presa Occidentală publica articole elogiatoare despre trupă în timp ce recenziile publicate în patrie erau usturătoare și dureroase pentru actori.

Tot în luna august apare în presă un anunț cu privire la filmul *Её грех* (Păcatul ei), despre care se scrie că ar fi o ecranizare în șase părți a romanului lui Mihail Kulikovski, în regia lui Ermoliev, cu participarea actorului Osip Runici (în lista cu lucrările producătorului nu apare acest titlu). În afară de *Taras Bulba,* Iosif Ermoliev a realizat în 1924 și filmul *Глубины большого города (Adâncurile Orasului Mare),* în Germania.

Spre sfârșit de august, început de septembrie, timp de șapte zile a fost derulat la Coliseum și Eforia filmul *Псиша, танцовщица Екатерины Великой* (Psișa, dansatoarea împărătesei Ecaterina a II-a). Anunțul precizează că „toți trebuie să-l vizioneze" mai ales că toate rolurile sunt jucate de cei mai buni artiști ai teatrelor imperiale și de artă.[24] Potrivit anunțului, filmul a stârnit vâlvă și a atras săli pline de cinema.

În prima parte a lunii septembrie, la aceleași cinematografe s-au putut urmări filmele *У камина* (La șemineu) și *Ответ на У камина* (Răspuns pentru La șemineu), în care au jucat Vera Holodnaia și Osip Runici. Anunțul precizează că acest film se bucură de un succes răsunător în Europa.

---

[21] Boris Gorelik, *Российская иммиграция в Южную Африку: вчера и сегодня*, Moscova, 2007, pp. 41, 42.
[22] „Наша речь", nr. 172, 31.07.1924.
[23] „Наша речь", nr. 182, 183, 11, 12 august 1924.
[24] „Наша речь", nr. 197, 198-204, august-septembrie 1924.

La teatrul Paradis din Galați s-a difuzat filmul *Женщина, котороя изобрела любовь* (Femeia care a inventat iubirea) după romanul lui Guido da Verona, cu participarea numeroșilor artiști ruși din cadrul studioului lui Ermoliev.[25] Tot aici a rulat filmul *Cadavrul viu* după piesa lui Lev Tolstoi care s-a bucurat de succes în toate capitalele europene[26].

Pornind de la romanul *Învierea* de Lev Tolstoi a fost creat filmul *Katiușa Maslova* cu Lia Mara în rolul principal, film vizionat la cinematograful Bulevard Palace, începând cu douăzeci noiembrie 1924. La Bălți, la cinematograful Modern, în același sezon se rula filmul *Demonii*, cu protagoniștii Ivan Mozjuhin și Vs. Orlov. Numele actorului Ivan Mozjuhin apare cel mai des în presa românească în anunțurile de filme difuzate la cinematografele din țară în care a jucat acesta. În 1929 la Teatrul „Orfeum" se putea vedea filmul *Roșu și negru*, avându-i în rolurile principale pe Ivan Mozjuhin, Lil Dagover și Agnes Petersen (atunci soția actorului)[27]. În același an spectatorii au vizionat și filmul *Царский адъютант* (Adjutantul țarului) cu „renumitul artist[28], la Cinematograful „Trianon" și „Gloria"[29], iar toamna a fost difuzat filmul „senzațional"[30] *Aventurierul*[31] la cinematografele „Select" și „Bulevard-Palace", unde actorul a jucat alături de Brigitte Helm și Dita Parlo.

Ivan Mozjuhin (1889, Penza – 1939, Paris) a fost un actor și scenarist de succes al filmului mut. S-a bucurat de o mare popularitate în perioada prerevoluționară datorită expresivității sale deosebite, dar și faptului că schimba cu ușurință registrul genului dramatic: se plia rapid pe orice rol, fie el tragic, comic, romantic sau grotesc. Vârful carierei sale artistice a avut loc în 1918, când a jucat rolul principal din filmul *Отец Сергий* (Părintele Serghie) în regia lui Iakov Protazanov, considerat unul dintre cele mai bune filme din perioada presovietică. Pleacă în emigrație în 1920 împreună cu colegii săi actori din „Товарищество И. Ермолова" (Asociația lui I. Ermolov) în Paris, transformat în studioul „Albatros". Cunoaște elita emigrației ruse și duce o viață îmbelșugată. Semnarea contractului cu Hollywood a însemnat pentru actor apusul carierei sale artistice. La Hollywood i s-au cerut să-și transforme numele în John Moskin și să-și facă operație estetică la nas. Nu i s-au oferit roluri principale, motiv pentru care se reîntoarce în Europa (1928-1930). Aici joacă rolul lui Hagi-Murad din *Белый дьявол* (Diavolul alb), dar și alte roluri, care însă nu s-au mai bucurat de succesul răsunător cu care era obișnuit. Parisul, între timp își găsise alți eroi, iar apariția filmului sonor l-a încurcat și mai mult pe Mozjuhin: vocea sa, dar și accentul îngrozitor nu făceau o impresie prea bună. Istoricii și oamenii apropiați au considerat că acel contract cu casa de producție „Universal Pictures" a fost plănuit intenționat de producătorii americani pentru a-l îndepărta pe acest concurent european periculos (în acea perioadă cinematografia franceză se bucura de o dezvoltare fără precedent). Ivan Mozjuhin a jucat în 90 de filme în Rusia și 23 filme în exil[32].

---

[25] Pentru lista actorilor participanți a se consulta nr. 225-229 din „Наша речь" , noiembrie 1924.
[26] „Наша речь", nr. 240-242, 19.10.1924.
[27] „Наша речь", nr. 6, 8-11, 28, ianuarie 1929.
[28] Reclama filmului este una imensă, la fel ca și fotografia protagonistului. „Наша речь", nr. 37, 8.02.1929; nr. 39, 10.02.1929.
[29] „Наша речь", nr. 94, 7.04.1929.
[30] „Наша речь", nr. 279, 14.10.1929.
[31] „Наша речь", nr. 285, 17.10.1929.
[32] Vertinski, *Четверть века без родины,* Ed. Muz. Ucraina, Kiev, 1989, pp. 98, 99.

Prima ecranizare al studioului lui I. Ermoliev la Paris, *Тревожное приключение* (O întâmplare neliniștitoare), l-a avut pe Mozjuhin în plan secund și deși publicul francez încă nu-l cunoștea pe actor, acesta a stârnit chiar de la început curiozitatea și atenția specialiștilor[33]. La filmarea peliculei *Michel Strogoff,* actorul a fost nevoit să refacă anumite scene din film datorită faptului că jocul scenic era prea real, iar direcția s-a speriat că aceste secvențe ar putea produce asupra publicului un sentiment de indignare la adresa suferinței crunte trăite de Michel Strogoff. Un alt aspect discutat a fost semnarea contractului cu America, despre care actorul menționează că a fost percepută ca o trădare[34]. Mult mai târziu avea să înțeleagă Mozjuhin că publicul european nu i-a iertat plecarea, iar visul lui de a deveni o stea hollywoodiană a fost unul zadarnic. El însuși își exprimă regretul și decepția cu privire la industria cinematografică americană, care, după părerea lui, nu era în căutarea profunzimii și psihologiei personajului, ci urmărea doar frumusețea exterioară și teatralitatea, aspectele sufletești lipsind cu desăvârșire[35].

Revenind la filmele difuzate la cinematografele românești, am menționa că operele scriitorilor ruși inspirau nu doar regizori și producători ruși, dar și pe cei de proveniență străină. Spre exemplu, filmul *New*[36] este o adaptare după romanul lui Osip Dîmov, avându-i în rolurile principale pe celebrii actori Emil Jannings, Conrad Veidt și Elisabeth Bergner, sau *Соперники*[37] (Adversarii), dramă inspirată din viața emigranților ruși, jucată de Dorothea Wieck, Oskar Marion și Harry Hart. La fel și filmul *Пётр Великий* (Petru cel Mare) a fost jucat cu actori europeni și americani și a avut peste cinzeci de mii de participanți[38], respectând scenariul lui Dmitri Buhoveţki.

În afară de filmul *Соперники* (Adversarii) ce a rulat la cinematograful Orfeum, în anul 1928 a mai fost prezentat publicului român și filmul *Трагедия жизни Пушкина* (Tragedia vieții lui Pușkin). Anunțul specifică unicitatea filmului datorită detaliilor istorice precise, ținute în secret până la acel moment. Filmul promite o acuratețe a datelor cu privire la viața marelui poet, iubirile și greutățile prin care a trecut, actul artistic, dar și moartea sa. În rolurile principale au jucat: E. Cerverviakov, I Volodkina, K. Karenin și I. Lerski. Totodată se menționează că au fost investite sume colosale pentru realizarea acestui film.[39]

Anul 1929 debutează cu rularea filmului *Княгиня Воронцова. Царь и Распутин* (Contesa Vorontova. Țarul și Rasputin) despre care se spune că a fost realizat cu sume exorbitante[40]. În alte anunțuri și articole acesta este prezentat cu titlurile *Графиня Воронцова* sau *Контесса Воронцова*, ecranizare după opera lui Boris Nevolin și regia lui Nikolai Larin[41]. În afară de prezența unor actori minunați, precum Gr. Hmara, Vl. Gaidarov sau Mary Kid, filmul conține imagini și înregistrări video reale ale personalităților vremurilor respective, spre exemplu ale țarului Nikolai al II-lea și ale Marelui duce Nicolai Nicolaevici (cel Tânăr) al Rusiei. Ecranizarea este o dramă ce relatează povestea tristă din perioada Primului Război Mondial, totodată deplângând

[33] *И. Мозжухин в Европе IV,* „Наша речь”, nr. 145, 30.05.1929.
[34] „Наша речь”, nr. 147, 1.06.1929.
[35] Interviu cu I. Mozjuhin de Erna Bang, „Исскуство кино”, nr. 9, 1996, p. 119.
[36] „Наша речь”, nr. 285, 287, 288, decembrie 1924.
[37] „Бессарабское слово”, nr. 1351, 1.10.1928.
[38] „Наша речь”, nr. 297, 25.12.1924.
[39] „Бессарабская почта”, nr. 1968, 4.04.1928.
[40] „Наша речь”, nr. 1, 1.01.1929.
[41] „Наша речь”, nr. 31, 2.02.1929.

greutățile prezentului. Considerat o capodoperă a cinematografiei contemporane în acele timpuri, *Княгиня Воронцова* a fost interzis inițial publicului din Basarabia, iar la București a fost arătat mai întâi elitei și presei, apoi oferit spre difuzare la cinematografe.[42]

În luna ianuarie a fost difuzat la cinematograful Rahova filmul *Volga… Volga,* însoțit de cor rusesc cu balalaici, dramă din viața cazacilor,[43] iar la cinematograful Lux – filmul *Последние Цари*[44] (Ultimii țari), coproducție franco-germano-americană. Cel din urmă pornește de la biografia tânărului Serghei Mihailovici al Rusiei, cel de-al cincilea fiu al Marelui Duce Mihail Nicolaievici. Din aceeași categorie este filmul american *Cazacii*, avându-i pe John Gilbert, Renée Adorée și Ernest Torrence în rolurile principale. Ecranizarea operei lui Lev Tolstoi este prezentată drept una „grandioasă"[45] și a fost rulată la Cinema Capitol însoțită de cor rusesc cu balalaici. Ultima difuzare a avut loc la Cinema Scala în data de 14 ianuarie 1929.[46]

Despre filmul *Село соблазнов* (Satul ispitelor) nu se regăsesc informații cu privire la receptarea acestuia de spectatorii români. Anunțurile lapidare din presa vremii menționează doar actorii în rolurile principale (Iastrebițki, G. Babinin, E. Țesarskaia, Pușnaia)[47] și locul desfășurării premierei (Teatrul „Orfeum" din Chișinău, ulterior Cinema Odeon). Producția moscovită, conform tradiției, a fost acompaniată de armonici, balalaici și cor, specifică ziarul „Dimineața".[48] Filmul în regia Olgăi Preobrajenskaia este prezentat ca o dramă veridică a vieții cotidiene rusești[49] în stilul operei lui Tolstoi, *Puterea întunericului*.

La sfârșitul lunii ianuarie a avut loc premiera filmului *Idiotul* regizat de Lon Chaney la Teatru Cinema Bulevard Palace[50], iar la început de februarie a fost difuzat scurtmetrajul italian, *Gli ultimi zar* (Ultimiii țari), regizat de Baldassarre Negroni. Anunțul din presa emigranților ruși din România consideră pelicula interesantă, pagină de istorie de la curtea imperială.[51] A urmat *Taras Triasilo* - producție ucraineană în regia lui Piotr Ciardînin, inspirată din romanul istoric *Prin foc și sabie* de Henryk Sienkiewicz. Anunțul din „Наша речь" (Părerea noastră) menționează prezența unui cor ucrainean original.[52]

În martie, la Cinema Capitol, bucureștenii au vizionat *Cadavrul viu*, o producție germano-rusească, regizat de Fedor Ozep, avându-l în rol principal pe Vsevolod Pudovkin.[53] Ulterior filmul a fost difuzat și la Cinema „Gloria", prezentând-o cu fonturi mari pe actrița Maria Jacobini.

Luna următoare, la Chișinău (Teatrul Orfeum) este difuzat în premieră filmul nemțesc *Diane – Die Geschichte einer Pariserin* (Diana – istoria unei pariziene). Olga

[42] *Княгиня Воронцова. Царь и Распутин*, „Наша речь", nr. 1, 01.01.1929.
[43] „Наша речь", nr. 10, 12.01.1929.
[44] *Ibidem.*
[45] „Наша речь", nr. 6, 08.01.1929.
[46] „Наша речь", nr. 43, 14.02.1929.
[47] „Наша речь", nr. 22, 24.01.1929.
[48] „Dimineața", nr. 388, 27.01.1929.
[49] „Наша речь", nr. 130, 15.05.1929.
[50] „Наша речь", nr. 23, 25.01.1929.
[51] „Наша речь", nr. 36, 7.02.1929.
[52] „Наша речь", nr. 57, 28.08.1929.
[53] „Наша речь", nr. 86, 29.03.1929. Anunțul apare și în numerele 87, 88 și 89 ale ziarului.

Cehova joacă rolul principal, fiind și producătorul filmului, iar Andrei Andreev – directorul artistic. Deși pelicula este o dramă romantică, presa o prezintă drept un „film grandios de acțiune”[54].

În octombrie presa românească anunță rularea la Cinematograful Trianon a „ultimului film rusesc mut”[55] *Одесский орёл. Шпион из Одессы* (Vulturul din Odessa. Spionul din Odessa). Totodată se precizează numele unor actori care au jucat în comedie: V. Pudovkin, A. Voicik, M. Doronin.

Filmul *Frauenraub in Marokko* (O femeie răpită în Maroc), tradus în presă *Белая добыча* (Captura albă) este prezentat drept un film de aventuri captivant în șapte acte ce arată totodată peisaje superbe orientale[56]. Anunțul prezintă actorii în rolurile principale: Vladimir Gaidarov, scris cu fonturi mari și centrat, iar la dreapta cu fonturi mici Dolly Davis și Claire Rommer.

Anul se încheie cu o altă premieră la cinematograful Capitol: *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (Minciuna Ninei Petrovna), „film măreț inspirat din cotidianul rusesc înainte de război”[57] cu Brigitte Helm, Francis Lederer și Warwick Ward. Tot aici, în perioada Crăciunului, a rulat filmul care s-a bucurat de mare succes în Europa – *Das Donkosakenlied* (Песни донских сазаков / Cântecele cazacilor de pe Don) cu Hans Adalbert Schlettow, Ivan Koval-Samborski, Osip Runici ș.a.

Filmul *The Patriot* (Patriotul), ecranizarea operei lui D. Merejkovski, *Pavel I*, a rulat la Cinematograful Select în data de 25 decembrie 1929 fiind descris drept unul „extraordinar”, „capodoperă”[58] a lui Emil Jannings, actorul care a interpretat rolul țarului. Ecranizarea a luat un Oscar și a primit alte cinci nominalizări.

În concluzie, am putea specifica faptul că literatura și cultura rusă erau la mare căutare în perioada interbelică. Bucureștenii erau consumatori nu doar de cărți bune rusești, dar și de ecranizări ale operelor scriitorilor ruși. Totodată actorii ruși se bucurau de popularitate în străinătate, chiar dacă aveau statutul de emigranți. Actori precum I. Mozjuhin, V. Pudovkin, V. Maksimov, I. Hudoleev, V. Holodnaia, O. Runici, V. Gaidarov erau foarte îndrăgiți de public.

Despre filmele rusești sau ecranizări ale operelor rusești scriau nu doar cotidienele emigranților ruși din România, ci și presa românească cu scris latin. Dintre cele mai populare titluri, amintim următoarele: *Fata fără zestre*, *Tinerețea lui Pușkin, Petru cel Mare, Locotenentul invizibil, Toată lumea râde, cântă și iubește, Drumul vieții, Ultimul bal din Sankt-Petersburg, Demonii* ș.a.

BIBLIOGRAPHY

„Adevărul literar și artistic”, nr. 741, 12.02.1935
„Бессарабская почта”, nr. 1968, 4.04.1928
„Бессарабское слово”, no. 1351, 1.10.1928
„Dimineața”, nr. 388, 27.01.1929
„Dreptatea”, nr. 69, 7.01.1928

[54] „Наша речь”, nr. 108, 21.04.1929. Anunțul poate fi văzut și în numerele 111 și 113 ale ziarului.
[55] „Наша речь”, nr. 287, 288, 289, 290, octombrie 1929.
[56] „Наша речь”, nr. 315, 16.11.1929.
[57] „Наша речь”, nr. 322, 23.11.1929 și 323, 24.11.1929.
[58] „Наша речь”, nr. 355, 26.12.1929.

„Dreptatea”, nr. 144. 6.04.1928
„Dreptatea”, nr. 147, 9.04.1928
„Dreptatea”, nr. 172, 14.05.1928
„Dreptatea”, nr. 215, 5.06.1928
„Dreptatea”, nr. 229, 21.07.1928
„Dreptatea”, nr. 238, 4.08.1928
„Dreptatea”, nr. 269, 7.09.1928
„Dreptatea”, nr. 610, 20.10.1929
„Наша речь”, nr. 285, 287, 288, decembrie 1924
„Наша речь”, nr. 297, 25.12.1924
„Наша речь”, nr. 154-156, 159, 160, 162, iulie 1924
„Наша речь”, nr. 172, 31.07.1924
„Наша речь”, nr. 182, 183, 11, 12 august 1924
„Наша речь”, nr. 197, 198-204, august-septembrie 1924
„Наша речь”, nr. 240-242, 19.10.1924
„Наша речь”, nr. 6, 8-11, 28, ianuarie 1929
„Наша речь”, nr. 1, 1.01.1929
„Наша речь”, nr. 6, 08.01.1929
„Наша речь”, nr. 22, 24.01.1929
„Наша речь”, nr. 23, 25.01.1929
„Наша речь”, nr. 31, 2.02.1929
„Наша речь”, nr. 36, 7.02.1929
„Наша речь”, nr. 43, 14.02.1929
„Наша речь”, nr. 86, 29.03.1929
„Наша речь”, nr. 94, 7.04.1929
„Наша речь”, nr. 108, 21.04.1929
„Наша речь”, nr. 130, 15.05.1929
„Наша речь”, nr. 147, 1.06.1929
„Наша речь”, nr. 150, 4.06.1929
„Наша речь”, nr. 152, 6.06.1929
„Наша речь”, nr. 57, 28.08.1929
„Наша речь”, nr. 279, 14.10.1929
„Наша речь”, nr. 285, 17.10.1929
„Наша речь”, nr. 287, 288, 289, 290, octombrie 1929.
„Наша речь”, nr. 315, 16.11.1929.
„Наша речь”, nr. 322, 23.11.1929 și 323, 24.11.1929.
„Наша речь”, nr. 355, 26.12.1929.

Anexa 1. Filme rusești sau ecranizări ale operelor scriitorilor ruși, difuzate în România (1918-1929)

Nr. Crt.	Denumire film	Ziar	Cinematograf	Anul	Anunțuri	Articole
1.	Тарас Бульба	Наша речь (Naša reč)	Coloseum[59], Eforia	1924	6	
		Наша речь		1929		1
2.	Венус Афродита	Наша речь	Lux	1924	1	
3.	Власть тьмы	Наша речь	Vlaicu		2	
4.	Её грех	Наша речь	Coloseum, Eforia	1924	2	
5.	Псиша	Наша речь	Coloseum		8	
6.	У камина Ответ на У камина	Наша речь	Coloseum, Eforia	1924	2	
7.	Женщина, котороя изобрела любовь	Наша речь	Paradis	1924	5	
8.	Живой труп	Наша речь	Paradis	1924	3	
		Наша речь	Capitol	1929	4	
		Наша речь	Gloria	1929	2	
9.	Наташа Маслова	Наша речь	Bulevard Palace	1924	1	
10.	Бессы	Наша речь	Modern	1924	1	
11.	New	Наша речь	Orfeum	1924	3	
12.	Пётр Великий	Наша речь	Orfeum	1924	1	
13.	Трагедия жизни Пушкина	Bessarabskaia počta	Kolizei	1928	1	
14.	Соперники	Bessarabskoe slovo	Orfeum	1928	1	
15.	Княгиня Воронцова. Царь и Распутин	Наша речь	Teatrul Cinema	1929	1	1
		Наша речь	Lux	1929	1	
16.	Волга… Волга	Наша речь	Rahova	1929	1	
	Тарас Тряссело	Наша речь	Trianon	1929	1	
	Последние Цари	Наша речь	Lux	1929	1	1
		Наша речь	Rahova	1929	1	
	Казаки	Наша речь	Capitol	1929	1	
		Наша речь	Scala	1929	1	
	Село соблазнов	Наша речь	Orfeum	1929	3	
		Dreptatea	Odeon	1929	1	

[59] Apare uneori cu titlul de *Kolizei*.

		Наша речь	Odeon	1929	1	
	Идиот	Наша речь	Bulevard-Palace	1929	1	
	Диана	Наша речь	Orfeum	1929	2	
	Одесский орёл	Наша речь	Trianon	1929	4	
	Белая добыча	Наша речь	Bulevard-Palace	1929	1	
	Нина Петровна	Наша речь	Capitol	1929	2	

MARA BETWEEN TWO WORLDS

Maria Lațchici
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Ivo Andrić was novelist, poet and short story writer who won the Nobel Prize in Literature in 1961. His writings dealt mainly with life in his native Bosnia under Ottoman rule. A special place in his work is occupied by female characters. One of the short stories dedicated to the fate of women under the Ottoman occupation is Mara, the concubine

Keywords: Mara, Bosnia, concubine, fate, master of narrative

Mara, curtezana (*Mara milosnica*) este o nuvelă a lui Ivo Andrić (1892-1975), laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1961. Începuturile literare ale lui Andrić sunt legate de cercul cultural croat: colaborează la cele mai importante reviste literare din Zagreb (*Savremenik, Hrvatska njiva*), scrie pentru ziare și traduce, iar primele sale cărți au fost publicate la Zagreb (*Ex Ponto*, 1918; *Nemiri*, 1920), o proză lirică reflexivă care exprimă un sentiment de anxietate, caracteristic acelei generații și spiritului vremurilor în general.[1]

1. Ivo Andrić – maestrul narațiunii

Născut în Bosnia, la Dolac, lângă Travnik, din părinți croați, în perioada când Bosnia era administrată de Imperiul Austro-Ungar, și-a petrecut copilăria la Vişegrad, orașul despre care va scrie în cel mai cunoscut roman al său, *E un pod pe Drina*… . După finalizarea școlii elementare, a intrat la Gimnaziul superior din Sarajevo, cel mai vechi liceu din Bosnia și Herțegovina. Primind o bursă de la Fundația culturală și educațională croată *Napredak*, Andrić și-a început studiile la Facultatea de Arte a Universității Regale din Zagreb în 1912, iar mai apoi a continuat la Viena și Cracovia (1913-1914). Ca student la Zagreb l-a cunoscut pe marele poet croat Matoš și, deși nu aparținea cercului din jurul acestuia, a comemorat moartea lui Matoš ținând o prelegere la Clubul studenților croați *Zvonimir* din Viena.

La începutul lunii octombrie 1919 a început să lucreze ca funcționar în Ministerul Cultelor din Belgrad, datorită intervenției lui Tugomir Alaupovic, fostul său profesor de literatură și ministrul cultelor la aceea vreme. La Belgrad se împrietenește cu alți scriitori importanți, precum Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Simo Pandurović, Sibo Miličić și alții.

Din cauza studiilor incomplete și a pericolului de a-și pierde funcția în minister, s-a înscris la Facultatea de Filosofie din Graz în toamna anului 1923, iar în iunie 1924 și-a susținut teza de doctorat despre dezvoltarea vieții spirituale în Bosnia sub influența dominației turcești.

[1] *Ivo Andrić*, în ”Hrvatska enciklopedija” https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33522, accesat la 12.09.2022.

Pe perioada studiilor universitare la Viena se alătură mişcarii revoluţionare *Tânăra Bosnie (Mlada Bosna*) devenind apropiat de cercurile naţionaliste sârbe ceea ce duce la arestarea lui după asasinarea arhiducelui Franz Ferdinand în 28 iunie 1914. A fost eliberat în 1915 și se stabilește la Belgrad, unde devine foarte repede cunoscut în cercurile literare din oraș, drept care i se propune o funcție în noul guvern, în diplomație. În cariera sa de diplomat, și-a desfășurat activitatea în mai multe capitale europene precum Vatican, Trieste, Graz, Istanbul, Madrid, Marsilia, Paris, Bruxelles, Geneva, dar și București, o capitală europeană cu o viață culturală intensă între cele două războaie mondiale. După încheierea activității diplomatice revine la Belgrad.

Întors în Belgrad, scrie cele două romane care-i vor aduce renumele, *Cronică din Travnik* (1945) şi *E un pod pe Drina*… (1945). Urmează romanele şi volume de povestiri, precum *Povestea cu elefantul vizirului* (1948), *Curtea blestemată* (1954), *Omer-paşa Latas* (postum, 1977) ș.a.

În cele patru decenii și jumătate de creație literară, Ivo Andrić a scris peste o sută de nuvele și povestiri, în maniera poeticii realiste, câștigând renumele de mare povestitor, un adevărat *Homer al Balcanilor*.[2]

În sistemul tematic al operei lui Andrić, un rol deosebit are drama femeilor, adică tematizarea situațiilor existențiale care arată cum, în mod paradoxal, tocmai frumusețea și senzualitatea femeilor atrag vărsarea de sânge, răul și nenorocirea. Exclusă din viața publică, ascunsă în casă, o femeie subjugată este condamnată să sufere în opresiva societate patriarhală orientală. Dreptul ei la propria subiectivitate este contestat; încercările de rebeliune și transgresiuni sunt rare, urmate întotdeauna de consecințe fatale.[3]

Regăsim inepuizabila temă a eternului feminin, a complexității relațiilor dintre un bărbat și o femeie în nuvele și romane precum: Jelena, femeia care nu există, Mara, curtezana, Vremurile Anikăi, Ćorkan și nemțoaica, Femeia de pe stânci, Domnișoara.

În acestea Andrić a creionat o galerie de personaje feminine fascinante, în toată complexitatea lor, începând de la „fragila Mara, curtezana, fatala Anika, emancipata si întreprinzatoarea Lotika (în romanul E un pod pe drina), avara Rajka (în romanul Domnișoara) și până la spirituala, ireala, evaziva, ideala Jelena, femeia care nu există”.[4]

Ne-am orientat atenția în lucrarea de față asupra nuvelei Mara, curtezana destul de lunga cum considera excentricul scriitor croat, originar din Bosnia, Miljenko Jergović. Nuvela a fost publicata prima data in anul 1926. Astfel, Jergović consideră că:„cei care cred ca stiu totul despre Andrić, deși nu au citit nimic, cum este majoritatea, ar putea incepe tocmai cu Mara, curtezana.”[5]

2. Mara, inocență sacrificată.

[2] Vezi Octavia Nedelcu, „Ivo Andrić – un Homer al Balcanilor”, prefață la romanul lui Ivo Andrić, *Domnișoara*, în traducerea lui Dorin Gămulescu, Editura Uniunii Sârbilor din România, Timișoara, 2016, p.7

[3] Slavko Midzor, *Ženska sloboda u djelima Ive Andrića*, în publicația croată „Nacional”, nr. 985, din 19.03.2017

[4] Krešimir Nemec, autorul primei biografii croate a lui Ivo Andrić, intitulată *Gospodar priče*, interviu publicat în cotidianul „Večernji list”, din 9 octombrie 2016, disponibil pe https://www.vecernji.hr/vijesti/nikada-nije-presao-na-pravoslavlje-a-zbog-ljubavne-je-afere-izbacen-iz-masonske-loze-1119666 , accesat la 04.09.2022

[5] Miljenko Jergović, *Ivo Andrić i hrvatska milosnica*, disponibil pe https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/ivo-Andrić-i-hrvatska-milosnica/ , accesat la 20.09.2022

Ca lungime nuvela poate fi considerată chiar un roman scurt, dar care nu a fost niciodată publicat independent. Andrić l-a încorporat în volumul intitulat Jelena, femeia care nu există, care reunește toate nuvelele cu tematică feminină.

Acțiunea nuvelei[6] se petrece în lunile de dinaintea ocupației austro-ungare a Bosniei și Herțegovinei în 1878. Austro-ungarii sunt pe cale să ocupe Bosnia și Herțegovina, iar comandantul șef al armatei turce, Veli Pașa, trece prin Travnik. Trecând pe lângă o brutărie, o zărește pe Mara Garić, fiica lui Ilija ekmeščija (brutarul) și a lui Jelka Hafizadićka. Jelka, mama Marei, era faimoasă în Travnik, pentru că multă vreme a fost țiitoarea bătrânului Mustajbeg Hafizadić, care la vremea potrivită a căsătorit-o cu Ilija, căruia i-a deschis o brutărie: „Mama ei era faimoasa Jelka, numită Hafizadička, fiindcă bătrânul Mustajbeg Hafizadič a ținut-o la el câțiva ani".[7]

O singură privire a lui Veli Pașa și soarta Marei a fost pecetluită. Istoria se repetă și Mara, asemenea mamei sale Jelka, la frageda vârstă de 16 ani, devine țiitoarea lui lui Veli Pașa, turcul cum îi ziceau în popor. Veli Pașa, comandantul-șef al întregii armate turcești din Bosnia, era un turc impresionant și europenizat, cult, disprețuitor și trufaș, dar și conștient de faptul ca sfârșitul imperiului Otoman este aproape si că nu există nici o modalitate și niciun motiv să-l salveze: „Era dintr-o familie de militari cunoscută, singur la părinți. Tatăl i-a lăsat o avere însemnată. El însuși era curajos, darnic și chipeș, a avansat foarte repede. (…) Îl iubeau toți ofițerii și consulii străini. Era faimos pentru caii săi."[8]

Veli Pașa a văzut-o pe Mara în brutăria tatălui ei în timp ce Mara cu trupul ei tânăr, se răsucise în încercarea de a ajunge la pâine de pe un raft înalt. Ce l-a atras la Pașă la Mara? Cu siguranță tinerețea, frumusețea și mai ales că era oarecum diferită de restul femeilor pe care le-ar fi putut acea. Dar mai ales faptul că a zărit-o la timpul potrivit, era ca un boboc de floare gata să înflorească, avea anii potriviți, urma să împlinească șaisprezece: „Dacă ar fi adus-o mai devreme nu era bine, iar dacă mai târziu cu câteva luni, i se părea, că s-ar fi ofilit. Acesta era timpul potrivit."[9] Și mai ales era diferită de celelalte femei.

Străpuns parcă în inimă, Pașa dă ordin ca Mara să fie adusă în odăile sale. Fără a putea face ceva, fără a se putea împotrivi, Mara ajunge la Pașă unde trăiește separat de restul lumii, imatură pentru a vedea toată fatalitatea poziției ei și catastrofa care avea să vină după plecarea Pașei. Situația în casa Pașei ar putea fi descrisă ca fiind multiculturală. Printre persoanele pe care Mara le întâlnește acole era Hamsa, tiganca care era servitoare, baba Anusa, o rudă îndepărtată a Marei, Sara, evreica, care avea grijă de casă și Salih (un băiat de casă) care spre seară venea la Mara să o conducă în odăile Pașei.

Ajunsă în casa Pașei, Mara se afla într-o stare psihică și fizică dezastruoasă: „În primele zile…ea nu putea deloc să-și revină. Durerea fizică a cuprins-o cu totul; și de abia, după primele nopți, după ce o mai lăsase durerea, apăru, ca să o chinuie, gândul neclar și întunecat despre păcat și rușine. Îi era frică de Pașă, îi era scârbă de Sara, evreica, și îi era rușine de lumina zilei și de lume. Nu putea dormi, simțind și în somn că

[6] Traducerea tuturor citatelor din această nuvelă ne aparțin
[7] Ivo Andrić, „Mara milosnica", în Jelena, žena koje nema, Sabrana djela – knjiga sedma, Mladost, Zagreb, 1963, p. 100
[8] Ivo Andrić, *op.cit.*, p.95
[9] *Ibidem*, p. 101

era blestemată."[10] Pe de altă parte, Pașa Veli care după ce sosise la Sarajevo era uneori tăcut, alteori agresiv, dedându-se patimii beției, odată cu venirea Marei a început parcă să-și recapete pofta de viață. Era interesat doar de Mara și a descoperit adevărata valoare a femeii, iar frica ei de el îi stârnea pasiunea, și contrar legilor contradictorii ale inimii bărbaților, îi stârnea dorința de a dărui, de a o face fericită și de a o proteja."[11]

Cu timpul, Mara s-a obișnuit cu Pașa și relația cu acesta, dacă nu ar fi împărțit noaptea același pat, s-ar fi putut descrie ca o relație de tata-fiică, data fiind constituția fragilă a Marei dar și vârsta. Totuși, noaptea, când dormea singură simțea o profundă mustrare de conștiință, mai ales că acesta era turc: "Se chinuia noaptea … plângea, își îngropa fața între plapumă și pernă și în lacrimi suspina: - Turc…"[12]

Descriind stările psiho-fizice și emoționale catastrofale ale Marei, autorul atinge punctul cel mai sensibil din nuvelă. Pașa observă că Mara tânjește după ceva. Știind că era o creștină practicantă o îndeamnă să meargă la biserică și îi propune ca băiatul de casă să o ducă duminica la liturghie. Însă tocmai aici, la biserică s-a întâmplat de fapt cea mai mare nenorocire din viața ei:

Când a deschis ușa bisericii, toate capetele s-au întorc către ea. Femeile în vârstă și cele tinere, (…) o măsurară din cap până în picioare…Ura și disprețul o cuprinseră din toate părțile; într-atât încât s-a înțepenit și rămase pe la mijlocul bisericii. Nimeni nu a vrut să se dea la o parte și să îi facă loc. Căzu în genunchi ca în vis, fără să îndrăznească să privească către altar, pe care era pictat un sfânt slab și galben la față, și nu Sfânta Fecioară ca la biserica ei din Dolac.

Și prakatur, cel care aduna milostenia din biserică pe tavă din aluminiu, o ocoli. Iar fra Grgo, în timpul liturghiei, de câte ori se întorcea o privea dur, supărat, fără milă. La sfârșitul predicii adăugă câteva cuvinte pe care ea nu le înțelesese, dar simțea clar să se refereau la ea, și că însemnau vârful rușinii sale.

Și stătea așa în genunchi în mijlocul bisericii, încovoiată, apăsându-și inima, toată cuprinsă de o fierbințeală care aproape că îi scotea ochii.[13]

În acest punct tensionat se poate rezuma toată problematica nuvelei, în momentele petrecute la biserică. Mara a fost lovită de multe rele și nedreptăți în timpul tinerei sale vieți, însă aici a fost punctul culminant, ea a fost renegată de propriul popor, de semenii ei, de biserica căreia îi aparținea, deși se presupune că aici ar fi trebuit să își găsească alinarea. Deși a sperat că va găsi înțelegere, iertare, speranțele ei au fost zădărnicite. Mara, copila frumoasă și nefericită a fost smulsă cu forța din căminul ei și din mediul ei creștin, catolic în care trăia până atunci. Pe lângă frumusețea chipului, Mara era naivă și bună. Ea crede orbește și naiv în Dumnezeu și în binele din lume. Însă realitatea a devenit alta. Pașa a smuls-o de credința ei și a dus-o într-o cultură cu totul diferită.

Atunci începe drama ei, pentru că simțind toate relele lumii, Mara își pierde credința în mila lui Dumnezeu și în posibilitatea mângâierii și mântuirii. Cu timpul, ea începe să fie chinuită de gânduri că Dumnezeu nu este atotputernic. În acele momente, este sfâșiată de frica de păcatul care a făcut-o să fie izgonită din rândurile credincioșilor și lăsată fără milostivirea lui Dumnezeu.

---

[10] Ivo Andrić, *op.cit.* p.101
[11] *Ibidem,* p.101
[12] *Ibidem,* p. 102
[13] Ivo Andrić, *op. cit.,* p.106-107

Când își aducea aminte că bărbatul cu care locuiește este turc, musulman, noaptea era chinuitoare, o mistuiau gândurile desprea pedeapsă veșnică și de chinurile care o așteaptă în iad, iar ziua o măcina rușinea. Când Veli Pașa a smuls-o din creștinism, când semenii ei întru credință au exilat-o considerând-o cea mai mare păcătoasă, Mara a început să conștientizeze că lumea este împărțită și că este condusă de bine și de rău. S-a străduit și a încercat din răsputeri să-și recapete pacea spirituală, dar nu a reușit.

Decăderea Marei coincide cu momentul în care guvernarea se schimbă în Bosnia, iar Veli Pașa, care și-a dat seama că timpul lui a trecut, decide să părăsească Bosnia. Astfel, Mara rămâne fără nicio protecție, lăsată la mila celor care o văd doar ca pe o curtezană și o păcătoasă. Înainte de plecare, în timp ce Pașa se afla încă în Bosnia, Mara a mers odată la biserică să caute mângâiere, dar acolo a fost condamnată pentru că trăia cu un musulman. Călugărul Grga, a pedepsit-o crunt, interzicându-i să vină la biserică.

Când Pașa a plecat din Bosnia, Mara s-a speriat și mai mult și a încercat să găsească refugiu la bâtrâna Anuša, dar acolo a văzut o nefericire și mizerie și mai mare. Ea urmărește suferința nepoatei violate a bătrânei Anuša, iar mintea ei este confuză când vede răul din lume. Toate aceste frământări politice și atitudinea „credincioșilor" față de ea îi provoacă stări psihologice dramatice și dificile în suflet. Foarte repede și-a dat seama că cei care ar trebui să ierte și să-i primească pe toți rătăciții în turma lor, îi întorc spatele. Și de aici începe, calvarul ei. Mara simțea în suflet că ceea ce făcea nu era bine, dar nu avea de ales, era ca mielul de sacrificiu. Devenise concubina Pașei fără voia ei.

Observăm că Andrić descrie cu multă durere scenele de ură cu care este întâmpinată de ai „săi", de ceilalți credincioși, atunci când vine la biserică, în fața părintelui Grga, care vede în ea pe păcătoasa din Vechiul Testament, dar și pe una care a comis o trădare a propriului popor și credinței. Mara se simte pierdută, implorând parcă milă în genunchi în biserică, dar nu o găsește. Cu alte cuvinte cei cărora le aparține prin botez și ca nație nu o vor, o consideră pângărită, nedemnă de Casa Domnului.

Când Veli Pașa părăsește orașul ia cu el toți servitorii și animalele, însă nu și pe Mara. Slujitorii și animalele de companie ale Pașei, sunt de neînlocuit, în timp ce rolul de concubină este întotdeauna destinat unei noi frumuseți. Rămasă fără adăpost și fără protecția Pașei, Mara descoperă duritatatea și răutatea lumii. Veli Pașa a încercat să aibă grijă de fată dând-o la una dintre cele mai bogate case creștine, Pamuković. Doar că acolo Mara își va da seama câte instincte întunecate, povești nefericite din trecut și obiceiuri obscure, ascunde acea presupusă familie respectabilă și cât de mult rău poate provoca un om altui om. Ascultând poveștile tinerei nurori a familiei Pamuković, Mara observă în tăcere scenele ascunse din viața familiei. Constituția ei fizică și psihică fragilă nu va rezista în noaptea în care ginerele lui Pamuković o atacă și vrea să profite de ea.

Lovitura de grație vine de la soția nefericitului atacator, care i se adresează soțului beat spunându-i: „Vino încoace, nefericitule. Ai nevoie de o concubină turcească?"[14] Atunci realizează cel mai dureros Mara hăul în care a căzut și din acel moment încetează să mai recunoască lumea din jurul ei. O chinuiau tot felul de vedenii sumbre. Mara simte că și-a pierdut identitatea și credința. Ura și disprețul celor din jur au amplificat pierderea identității tinerei pe care nimeni nu o proteja. Parcă dorind să amplifice starea ei călugărul fra Grga a întrebat-o odată: "Știi ce ești tu în ochii creștinilor?"[15]

[14] Ivo Andrić, op.cit., p.164
[15] Ibidem, p. 136

Cu sufletul chinuit și mințile rătăcite, Mara începe să se identifice cu Iuda care l-a trădat pe Isus, și aidoma acestuia decide să se spânzure, însă în drum spre grajdul unde decisese să-și pună capăt zilelor cade în noroi și i se pare că o vede pe Fecioara Maria, singura căreie îi poate cere ajutor și care o poate salva. Din acel moment Mara nu și-a mai revenit. Și de parcă soarta nu era suficient de crudă, Mara își dă seama că poartă copilul Pașei. După ceva timp, ea naște prematur u copil care la scurt timp moare și pe care ”l-au îngropat fără nume și fără cruce sub un prun din grădina familiei Pamukovic”[16]. A șasea zi după moartea copilului Mara moare și ea.

La înmormântarea ei s-au adunat toți servitorii familiei Pamuković, Marijan, unul din slujitori, a pus chiar o cruce pe mormânt, iar bătrâna Jela, singura care o mai consolase pe Mare cât a fost în viață, a spus o rugăciune scurtă pentru sufletul „Marei din Travnik”. În sfârșit, în moarte Mara și-a găsit liniștea, statutul social și identitatea, și nimeni nu îi mai spunea curtezană sau fiica brutarului, ci pe numele de botez și orașul de unde provenea.

Descriind scena finală în care unul dintre slujitorii familiei Pamuković, îngropând-o pe Mara, spune printre lacrimi: „Am îngropat un înger al lui Dumnezeu[17], naratorul sugerează că ființe precum Mara sunt sortite să piară într-o lume respingătoare și rea.

Înțelegem cât de sensibil este sufletul Mara din visele și viziunile ei simbolice. Mara visează la mingea cu care se juca pe pajiște când era mică. Acea minge din visul ei are culoarea cerului, iar Mara asociază acea minge cu veselia cerului. Citind ceea ce visează, vedem că Mara, în momente de cădere nervoasă, visează la o copilărie nevinovată care, din păcate, i-a fost distrusă. Mara nu a putut fuge de destinul tragic, răul pare se că a urmat-o peste tot și nu putem să nu ne punem întrebarea de unde atâta rău în lume?[18] Dealtfel, această întrebare a fost adesea abordată în operele lui Andrić.

Odată cu Mara „Andrić deschide o nouă filă în galeria arhetipurilor feminine: tipul femii răstignite între educația ascetă a moralei creștine și senzualitatea sa fatală, oferind o dimensiune pregnantă a sensibilității feminine. Mara este un personaj literar țesut din propriile trăiri lăuntrice.”[19]

Mara și Bosnia. Aceeași soartă.

Interesant este faptul că moartea Marei coincide cu căderea orașului Sarajevo. În timp ce duc trupul Marei pentru a o îngropa, de partea cealaltă a străzii, trece o coloană de soldați austrieci, care îi duc pe demnitarii și conducătorii musulmani din Sarajevo la locul de execuție.

Nuvelele și romanele lui Ivo Andrić, acest „maestru al narațiunii” sau „stăpânul narațiunii” cum l-a numit istoricul și criticul literar croat Krešimir Nemec, sunt străbătute de „un lirism fraged și încântător, înveșmântate în scriitura bogat expresivă, alături de stilul impregnat cu aroma vechilor cronicari”. Nu există așa ceva în Mara, curtezana. Această nuvelă este ca o rană vine, ca un nerv gol și viu. Totul în Mara, curtezana doare și totul trebuie să doară.

---

[16] Ibidem, p. 174

[17] Ivo Andrić, *op.cit,* p. 175

[18] Krešimir Nemec, "Egzotika u svakodnevici, svakodnevica u egzotici. Pripovjedačko umijeće Ive Andrića", în: *Andrić, I., Nemir od vijeka*, selecție și prefață Krešimir Nemec, Mozaik knjiga, Zagreb, 2007, p. 5-29.

[19] Octavia Nedelcu, *op.cit*., p. 16

Povestea Marei, curtezana, sau mai bine zis țiitoarea lui Veli Pașa, este o poveste despre imposibilitatea supraviețuirii unei ființe frumoase, delicate și pure, despre absența frumuseții în existența tragică a acestei ființe fragile care a avut neșansa de a trăi într-o lume plină de rău și nenorocire. Viața într-o astfel de lume pare o prelungire a răului și o multiplicare a nefericirii.

La fel cum conștiința Marei se dezintegrează sub apăsarea vinovăției, a păcatului, de care nu este ea vinovată, la fel se dezintegrează și Bosnia. Durerea și nefericirea Marei începe cu sosirea lui Veli Pașa la Sarajevo și se termină cu zdrobirea rezistenței musulmane și intrarea definitivă a trupelor imperiale austriece în oraș. Observăm o lume care și-a pierdut controlul și o observăm pe Mara în care conștiința binelui a dispărut. Așa cum Mara își pierde mințile împovărate de vinovăție și păcat, tot așa lumea se pierde într-o perioadă istorică tumultuoasă. Iar Andrić a descris magistral atmosfera.

Prin acest proces de sincronizare a evenimentelor și trăirilor interioare și exterioare, identificând agonia Marei cu agonia societății, într-un moment istoric de cotitură, Andrić a conturat o imagine filozofică și religioasă a conflictului dintre bine și rău. În același timp, a lăsat posibilitatea ca răul să aibă șansa de a câștiga nu numai în trista existență a unei ființe ci și într-o întreagă lume care apune.

După opinia noastră, Mara este personificarea Bosniei, o țară mică între două lumi, așa cum a spus Andrić la discursul ținut cu prilejul primirii premiului Nobel. Mara a atârnat între două lumi, cea creștină și cea musulmană, și niciuna din acestea nu a acceptat-o în timpul vieții. La fel ca Bosnia. Și au trecut ani buni de atunci, de la moartea Marei și Bosnia atârnă în continuare între două lumi, cea creștină și cea musulmană. Adesea neacceptată, neînțeleasă, un amalgam de culturi, etnii, cantoane, regiuni, zone, stă să erupă asemenea unui vulcan. Și totuși, împarte soarta Marei până la un punct, pentru că Mara și-a găsit liniștea în trecerea în lumea cealaltă, pe când Bosnia trăiește în continuare toată neliniștea, conflictele, ura care o macină de secole.

BIBLIOGRAPHY

Andrić, Ivo, în "Hrvatska enciklopedija"
https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33522

Andrić, Ivo, „Mara milosnica", în Jelena, žena koje nema, Sabrana djela – knjiga sedma, Mladost, Zagreb, 1963.

Jergović, Miljenko, *Ivo Andrić i hrvatska milosnica*, disponibil pe
https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/ivo-Andrić-i-hrvatska-milosnica/

Midzor, Slavko, *Ženska sloboda u djelima Ive Andrića*, în publicația croată „Nacional", nr. 985, din 19.03.2017.

Nedelcu, Octavia, „Ivo Andrić – un Homer al Balcanilor", prefață la romanul lui Ivo Andrić, *Domnișoara*, în traducerea lui Dorin Gămulescu, Editura Uniunii Sârbilor din România, Timișoara, 2016.

Nemec, Krešimir, autorul primei biografii croate a lui Ivo Andrić, intitulată *Gospodar priče*, interviu publicat în cotidianul „Večernji list", din 9 octombrie 2016, disponibil pe https://www.vecernji.hr/vijesti/nikada-nije-presao-na-pravoslavlje-a-zbog-ljubavne-je-afere-izbacen-iz-masonske-loze-1119666

Kresimir Nemec, "Egzotika u svakodnevici, svakodnevica u egzotici. Pripovjedačko umijeće Ive Andrića", în: *Andrić, I., Nemir od vijeka*, selecție și prefață Krešimir Nemec, Mozaik knjiga, Zagreb, 2007.

GENETIC ELEMENTS IN GUSTAVE FLAUBERT'S WORK LETTERS

Emilia-Ioana Vaida
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In the context of the great development of texual genetics, Gustave Flaubert's work letters represent valuable genetic documents, as they become a mirror of the writing process, seen both in theory and practice. In the letters written during the creation of Salammbô, there are numerous passages in which chronological elements serve as time indicators of the creative process. These are accompanied by various indications of the sources the author used in the genetic pre-compositional and compositional phases. These two types of genetic elements are accompanied by a third one, that of genetic commentaries proper. Our work endeavors to present and analyze various fragments of these letters that show, once and again, that Flaubert's work letters can be important parts of Salammbô's collection of genetic documentation.

Keywords: Flaubert, Salammbô, work letter, genetic documentation, genetic phases.

Les trente dernières années ont connu l'essor extraordinaire de la génétique des textes, qui se propose de redécouvrir le texte de l'œuvre à l'aide de ses brouillons et ses documents préparatoires. Afin de réaliser l'étude d'une œuvre, il faut tout d'abord rassembler tous les documents et manuscrits que l'on peut trouver dans ce que l'on appelle « un dossier de genèse ». Le dossier de genèse est donc l'ensemble des documents et manuscrits qui se rapportent à l'écriture de l'œuvre que l'on veut étudier. Celui-ci comprend non seulement les manuscrits de travail autographes de l'écrivain (plans, scénarios, carnets, notes de documentation, brouillons, mises au net, copies, épreuves corrigées, etc.), mais aussi des écrits autographes utiles à la compréhension de la genèse comme la correspondance, le journal intime, l'agenda, des écrits de jeunesse, etc.[1] C'est la méthode d'analyse génétique qui fait passer ce dossier de genèse au statut d'avant-texte par un travail d'inventaire, de classement, de datation, de déchiffrement et de transcription.

Le rôle de l'étude des processus d'écriture est, de nos jours, extrêmement important. Dans ce contexte, on distingue deux tendances dans les travaux génétiques sur Flaubert. La première, plus directement génétique, se propose d'analyser les documents de genèse et essaie de déchiffrer, classer et étudier ces manuscrits de travail. La deuxième, considérée comme ayant une composante génétique, a pour objet l'édition et / ou l'étude du texte flaubertien du point de vue de ses documents de genèse.

La *Correspondance* de Gustave Flaubert représente un des exemples de correspondances d'écrivains du XIX[e] siècle dont le rôle génétique s'avère extrêmement important. Chez Flaubert, les lettres adressées aux meilleurs amis sont, petit à petit, annexées à son travail, de sorte qu'elles deviennent un vrai miroir de l'œuvre,

[1]P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, 2011, p. 67.

réfléchissant les conceptions de l'art de l'écrivain en même temps que la manifestation de cet art.

Les lettres contemporaines de la rédaction de *Salammbô*constituent un véritable journal de l'œuvre.Les lettres fournissent des repères chronologiques précis pour dater les étapes de la rédaction, ce qui constitue un premier type d'éléments à rôle génétique. On apprend ainsi quand commence le processus d'écriture et on suit le processus rédactionnel, son étalement dans le temps. La *Correspondance* de Flaubert témoigne non seulement de l'écoulement du temps, mais aussi des souffrances d'un écrivain à la recherche de la prose parfaite. Aux indices chronologiques s'ajoutent les informations concernant les sources utilisées (lectures, faits divers, etc.) dans les phases génétiques pré-rédactionnelle (phase initiale qui précède le travail de rédaction proprement dit) et rédactionnelle. Cette dernière représente la phase d'exécution proprement dite du projet, qui comprend un processus scénarique, un autre documentaire et, bien entendu, un processus rédactionnel.

De 1857 à 1869, Flaubert s'attaque à l'histoire. L'écrivain cherche un sujet aussi différent que possible des réalités modernes et occidentales de *Madame Bovary*[2], ayant une attirance pour les antiquités orientales, annoncée déjà pendant la rédaction de ce roman : « Je suis entraîné à écrire de grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux »[3].

L'intention se concrétise, car un mois après son acquittement, dès le mois de mars 1857, il est plongé dans les recherches sur « Carthage » : « J'aurais besoin de ce mortel qui a pris des vues photographiques de Tunis et des environs »[4]. Ou encore : « J'aurais besoin de renseignements relatifs à Carthage »[5].

Il s'agit d'un vrai travail archéologique qui l'aide à oublier le contexte moderne de son précédent roman, à se libérer des contraintes qu'il s'est imposées pour rédiger *Madame Bovary* :

> Je m'occupe, avant de m'en retourner à la campagne, d'un travail archéologique sur une des époques les plus inconnues de l'antiquité, travail qui est la préparation d'un autre. Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus-Christ, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir[6].

L'auteur envisage même un voyage en Afrique, qui l'aide à bien représenter ces endroits : « Je ne pourrai même cet été faire un tour sur la côte d'Afrique (à Tunis), que j'aurais besoin de visiter pour le travail dont je m'occupe »[7]. Il fait donc un travail de recherche, de documentation sur l'Afrique du Nord et les antiquités carthaginoises, travail qui durera cinq mois : « Je suis donc occupé en ce moment à prendre des notes

[2] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, 2002, p. 56.
[3] Lettre à Louise Colet, 2 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 497.
[4] Lettre à Charles Lambert, 6 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 689.
[5] Lettre à Félicien de Saulcy, début de mars 1857 ?, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 689.
[6] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 691.
[7] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 699.

pour une étude antique que j'écrirai cet été, fort lentement »[8]. Il demande déjà l'aide de ses amis, car la démarche s'avère déjà difficile :

> Tâchez de me trouver dans la *Revue archéologique* un article de Maury sur Eschmoun et un autre de M. Delamarre sur Announah ! J'ai bien du mal avec Carthage ! Ce qui m'inquiète le plus, c'est le fonds, je veux dire la partie psychologique[9].

Gustave Flaubert appartient à la grande famille des écrivains érudits et semble avoir inauguré

> une nouvelle génération, celle des « écrivains-chercheurs », pour qui la création littéraire s'accompagne non seulement de toutes sortes d'investigations dans les différents domaines du savoir, mais aussi d'une remise en cause esthétique du concept de vérité[10].

Jusqu'à *Madame Bovary*, l'écrivain a une conception plutôt traditionnelle de la documentation. Les notes sont conçues surtout comme une manière de compléter une lacune de conception, de créativité:

> En fait de ruses et de ficelles nous en savons beaucoup plus qu'on n'en a peut-être jamais su. Non, ce qui nous manque c'est le principe intrinsèque, c'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet. Nous prenons des notes, nous faisons des voyages ; misère, misère ! Nous devenons savants ; archéologues, historiens, médecins, gnaffes et gens de goût. Qu'est-ce que tout ça y fait ? Mais le cœur, la verve, la sève ? D'où partir et où aller ?[11].

Mais l'expérience concrète de la rédaction de *Madame Bovary,* qu'il commence après son retour du voyage en Orient (1849-1851), modifie, petit à petit, cette attitude, même si ce roman n'exige que très peu de recherches érudites. *Salammbô* devient « l'occasion de redéfinir, en termes professionnels de travail de l'écriture, la problématique du document »[12]. L'exigence documentaire devient dominante avec le projet de reconstitution de Carthage :

> Ma table est tellement encombrée de livres que je m'y perds. – Je les expédie rapidement et sans y trouver grand-chose. Je tiens cependant à *Carthage,* et coûte que coûte, j'écrirai cette truculente facétie. Je voudrais bien commencer dans un mois ou deux. Mais il faut auparavant que je me livre par induction à un travail archéologique formidable. Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-

[8] Lettre à Maurice Schlésinger, fin mars-début avril 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 701.
[9] Lettre à Ernest Feydeau, fin avril 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 709.
[10] P.-M. de Biasi, "L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert", in *Flaubert, l'autre*, 1989, p. 17.
[11] Lettre à Louis Bouilhet, 2 juin 1850, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 627-628.
[12] P.-M. de Biasi, "L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert", in *Flaubert, l'autre*, 1989, p. 19.

quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté. Cela peut vous donner une idée du reste[13].

C'est justement l'immensité et la difficulté d'une telle recherche qui ont séduit Flaubert dans la véritable aventure encyclopédique qui promettaient d'être la conception et la rédaction de *Salammbô.*La dimension de ses recherches continue de croître : « J'entamerai probablement *Carthage* dans un mois. Je laboure *La Bible* de Cahen, *Les Origines* d'Isidore, Selden et Braunius. Voilà ! J'ai bientôt lu tout ce qui se rapporte à mon sujet de près ou de loin »[14]. Il fait donc une affirmation qui pourrait surprendre : il a tout lu sur son sujet. Affirmation qu'il répète dans une lettre à Jules Duplan : « Moi, dès le commencement d'août, je me mets à *Carthage ;* j'ai bientôt *tout* lu. On ne pourra pas, je crois, me *prouver* que j'ai dit, en fait d'archéologie, des sottises. – C'est déjà beaucoup »[15]. L'affirmation en question est confirmée par le fait que les mots « tout » et « prouver » sont soulignés par l'écrivain qui veut convaincre son destinataire de la dimension gigantesque de son entreprise.

Les destinataires sont presque tous informés de ce nouveau projet, et des difficultés qui l'accompagnent :

> Je vais, dans une quinzaine, me mettre à *du neuf.* C'est une histoire qui se passe 240 ans avant Jésus-Christ. J'en ai une angoisse terrible et vague, comme lorsqu'on s'embarque pour un long voyage. En reviendra-t-on ? Qu'arrivera-t-il ? On a peur de s'en aller, et pourtant on brûle de partir. La littérature, d'ailleurs, n'est plus pour moi qu'un supplice[16].

Supplice qui commence, cette fois-ci, dès l'étape préparatoire, de recherche, de la prise des notes : « Savez-vous combien, maintenant, je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? environ 100 ! et je viens, en quinze jours, d'avaler les 18 tomes de *La Bible* de Cahen ! avec les notes et en prenant des notes »[17]. La grande différence entre les dossiers documentaires de la période de jeunesse et ce type d'enquêtes proliférantes de la maturité, c'est qu'à partir de *Salammbô*

> cette illimitation relative de la curiosité ne possède plus son centre de gravité en elle-même ni dans une pure fascination de la découverte référentielle, mais dans le livre (à venir) qui l'a induite, c'est-à-dire dans le projet d'œuvre qui constitue à cet instant la vie psychique de l'auteur[18].

Les recherches se prolongent pour encore deux semaines, qui seront suivies d'une semaine de rêverie :

> J'ai encore pour une quinzaine de jours à faire des recherches ; et puis, après une belle semaine de forte rêverie, vogue la galère ! (ou plutôt la trirème !). Je m'y

[13] Lettre à Jules Duplan, 10 ? mai 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 713.
[14] Lettre à Ernest Feydeau, fin juin ou début juillet 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 740.
[15] Lettre à Jules Duplan, début juillet 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 742.
[16] Lettre à Charles D'Osmoy ?, 22 juillet 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 746.
[17] Lettre à Jules Duplan, 26 juillet 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 747.
[18] P.-M. de Biasi, "L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert", in *Flaubert, l'autre*, 1989, p. 21.

mets. Ce n'est pas que je sois *inspiré* le moins du monde, mais j'ai envie de voir ça. C'est une sorte de curiosité et comme qui dirait un désir lubrique sans érection[19].

Il s'agit ici de ce qu'on appelle « le secret » de Flaubert : dans cette étape initiale, il commence par ne pas écrire. Pendant une ou plusieurs semaines, il « rêvasse » sur son sujet. Selon Pierre-Marc De Biasi,

> cette phase de travail presque entièrement psychique ressemble à une rêverie dirigée. L'écrivain imagine les scènes-clés de son histoire, enchaîne les séquences, dresse des décors, choisit des lieux, forme des hypothèses sur la psychologie de ses personnages et la forme du récit. Le travail de conception se poursuit jusqu'à ce que Flaubert parvienne à voir nettement se dérouler le « film » du récit[20].

Ce film intérieur initial deviendra le « scénario » du récit,

> et tout le travail ultérieur de l'écriture, toutes les ratures n'auront pour but que de trouver la formule juste par laquelle l'écrit pourra spontanément se redéployer en un flux d'images à la fois si denses et mobiles, si exactes et néanmoins si vagues que le lecteur ébahi y retrouve, comme par enchantement, la familière étrangeté de ses propres rêveries, de sa propre histoire[21].

Au moment d'écrire, le texte s'élabore lorsque le style a la capacité d'intégrer le renseignement topographique ou historique et les détails retenus pendant la période de rêverie.Cette fois-ci, l'auteur ne veut pas montrer son texte avant qu'il ne soit terminé :

> Non ! mon bon ! Pas si bête ! Je ne te montrerai rien de *Carthage* (titre initial de *Salammbô*)avant que la dernière ligne n'en soit écrite, parce que j'ai bien assez de mes doutes sans avoir par-dessus ceux que tu me donnerais. Tes observations me feraient perdre la boule[22].

Pourtant, ces doutes ne visent pas les domaines de l'archéologie et de la botanique :

> Quant à l'archéologie, elle sera « probable ». Voilà tout. Pourvu que l'on ne puisse pas me *prouver* que j'ai dit des absurdités, c'est tout ce que je demande. Pour ce qui est de la botanique, je m'en moque complètement. J'ai vu de mes propres yeux toutes les plantes et tous les arbres dont j'ai besoin[23].

Flaubert refuse de commencer la rédaction avant qu'il n'arrive à « voir » clairement ce qui va se passer dans son futur roman :

---

[19] Lettre à Jules Duplan, 26 juillet 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 747.
[20] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, 2002, p. 103.
[21] *Ibid.*, pp. 106-107.
[22] Lettre à Ernest Feydeau, 26 juillet ? 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 748-749
[23] Lettres à Ernest Feydeau, 26 juillet ? 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 749

> Depuis six semaines, je recule comme un lâche devant *Carthage.* J'accumule notes sur notes, livres sur livres, car je ne me sens pas en train. Je ne vois pas nettement mon objectif. Pour qu'un livre « sue » la vérité, il faut être bourré de son sujet jusque par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturellement, comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même[24].

Cela parce que

> les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur, et ça ne sert à rien ! et ça reste dans le désert ! mais en le dominant prodigieusement[25].

Pour y arriver, il poursuit ses lectures, ses recherches et repense le plan :

> Actuellement, je suis perdu dans Pline que je relis pour la seconde fois de ma vie d'un bout à l'autre. J'ai encore diverses recherches à faire dans Athénée et dans Xénophon, de plus cinq ou six mémoires dans l'Académie des Inscriptions. Et puis, ma foi, je crois que ce sera tout ! Alors, je ruminerai mon plan qui est fait et je m'y mettrai ! Et les affres de la phrase commenceront, les supplices de l'assonance, les tortures de la période ! Je suerai et me retournerai (comme Guatimozin) sur mes métaphores. Les métaphores m'inquiètent peu, à vrai dire (il n'y en aura que trop), mais ce qui me turlupine, c'est le côté psychologique de mon histoire[26].

Tous les éléments essentiels de sa vision vont être consignés dans ce plan détaillé. Il représente un élément très important dans l'évolution du roman, qu'il recommande aussi à ses amis : « Travaille ton plan au milieu des monts et pense à ceci que je livre à tes méditations. *L'histoire vraie ne signifie rien.* Change, raccourcis, allonge ! Et ne te préoccupe pas de reproduire exactement les faits ou les caractères »[27]. Celui-ci,

> un document de régie très dense, pourra être remanié et augmenté mais constituera un guide permanent pour toute la rédaction, selon le principe d'une véritable programmation scénarique, laissant peu de place au hasard ou à l'improvisation[28].

Les deux premiers types d'éléments à valeur génétique mentionnés auparavant sont accompagnés d'un troisième – les fragments de la *Correspondance* de Flaubert qui ont joué un rôle proprement génétique. Il s'agit des célèbres lettres de travail, mais aussi de commentaires génétiques extrêmement importants. Dans les lettres de travail,

[24] Lettre à Ernest Feydeau, 6 août 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 752.
[25] Lettre à Ernest Feydeau, fin novembre 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 783
[26] Lettre à Ernest Feydeau, 6 août 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 752-753.
[27] Lettre à Ernest Feydeau, 18 juillet 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 31
[28] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, 2002, p. 103.

Flaubert, « homme du contraste et artisan écartelé »[29], les questions sont toujours très précises et montrent les intentions de l'auteur vis-à-vis des fragments en question.Flaubert n'écrit plus à Louise Colet, comme il le faisait pendant la rédaction de *Madame Bovary*. C'est pour cela que « nous ne sommes plus tenus au courant du travail de *Salammbô* avec le même soin que nous l'étions du progrès de la *Bovary* »[30]. Dans cette période, il y a beaucoup moins de lettres qui parlent du travail rédactionnel. Dans une lettre du 1er août 1858, on apprend que l'écrivain demande à Eugène Delattre des renseignements sur le Code civil des Carthaginois : « Si tu pouvais me trouver le Code civil des Carthaginois, tu serais bien aimable. C'est là ce qui me manque ; et puis bien d'autres choses, encore ! »[31].

À chaque page qu'il écrit, Flaubert se rend compte que le travail qu'il a commencé n'est pas du tout facile :

> Je travaille comme quinze bœufs. J'ai bientôt, depuis que je ne t'ai vu, fait un chapitre, ce qui est énorme pour moi. Mais que j'ai de mal ! Me saura-t-on gré de tout ce que je mets là-dedans ? J'en doute, car le bouquin ne sera pas divertissant, et il faudra que le lecteur ait un fier tempérament pour subir 400 pages (au moins) d'une pareille architecture[32].

Son programme est de nouveau exténuant, mais le rythme reste très lent :

> Vous devez me trouver bien oublieux, chère Demoiselle. Excusez-moi, je travaille en ce moment-ci énormément. Je me couche tous les soirs exténué comme un manœuvre qui a cassé du caillou sur les grandes routes. Voilà trois mois que je n'ai bougé de mon fauteuil que pour me plonger dans la Seine, quand il faisait chaud. Et le résultat de tout cela consiste en un chapitre ! pas plus ! Encore n'est-il pas fini. J'en ai encore au moins une dizaine à faire, je ne sais rien du dehors et ne lis rien d'étranger à mon travail[33].

Pour convaincre ses destinataires de la dureté de son travail, il emploie les expressions les plus variées. Il travaille « comme quinze bœufs », « énormément » ou « comme un nègre » :

> Je bûche mon *Carthage* comme un nègre ! J'ai un mal de chien ! N'importe, ça commence à m'amuser. Me voilà au milieu de mon second chapitre qui sera peut-être le premier ? Je l'aurai fini dans un mois, et j'espère avant de rentrer à Paris avoir écrit le 3e[34].

[29]J. D'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française*, 2005, p. 247.
[30] A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 1935, p. 134.
[31] Lettre à Eugène Delattre, 1er août 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 828.
[32] Lettre à Ernest Feydeau, 28 août 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 830.
[33] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 4 septembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 831.
[34] Lettre à Jules Duplan, 15 ? septembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 836.

Ce second chapitre deviendra, en effet, le premier du roman publié. Flaubert renoncera au chapitre d'introduction ou « préface » qu'il venait d'écrire une fois rentré de Tunisie.

Même si le travail avance, l'écrivain avoue, dans une lettre à son ami Ernest Feydeau, la grande difficulté de son entreprise :

> *Carthage* ne va pas raide. Je suis d'ailleurs pris d'idées noires. Je finirai enragé d'ennui, l'existence me pèse démesurément. (…) Pour moi la littérature commence à m'être désagréable fortement. Je trouve cela tout bonnement impossible et comme avec l'âge le goût augmente et que l'imagination décroît, *c'est atroce.* À mesure qu'on perd de ses plumes on veut voler plus haut[35].

Il se sent de nouveau impuissant, découragé devant tout ce qu'il reste encore à faire. Malgré la beauté et l'originalité du sujet, l'œuvre le soumet aux plus grandes souffrances. Mais l'écrivain est décidé de continuer à tout prix :

> J'ai à peu près écrit trois chapitres de *Carthage,* j'en ai encore une dizaine, tu vois où j'en suis. Il est vrai que le commencement était le plus rude. Mais il faut que j'en aie encore fait deux pour que je voie la mine que ça aura. Ça peut être bien beau, mais ça peut être aussi très bête. Depuis que la littérature existe, on n'a pas entrepris quelque chose d'aussi insensé. C'est une œuvre hérissée de difficultés. Donner aux gens un langage *dans lequel ils n'ont pas pensé !* On ne sait rien de Carthage. (…) N'importe, il faudra que ça réponde à une *certaine idée* vague que l'on s'en fait. Il faut que je trouve le milieu entre la boursouflure et le réel. Si je crève dessus, ce sera au moins une mort. Et je suis convaincu que les bons livres ne se font pas de cette façon. Celui-là ne sera pas un bon livre. Qu'importe, s'il fait rêver à de grandes choses ! Nous valons plus par nos aspirations que par nos œuvres[36].

Cette exigence du vague « redéfinit les relations entre fiction et érudition. Pour les choses vues au cours des repérages sur place comme pour les recherches livresques, Flaubert parie sur le rêve et "l'attention flottante"»[37].

Finalement, la crise est dépassée : « Enfin, à force d'y songer et de me désespérer, je commence à entrevoir *le vrai,* et j'ai maintenant bon espoir, jusqu'à un découragement nouveau. Personne, depuis qu'il existe des plumes, n'a tant souffert que moi par elles »[38]. Flaubert sait déjà que ces périodes de découragement vont revenir, mais il garde l'espoir. Cette période favorable continue :

> Quant à moi, mon cher vieux, me revoilà à *Carthage, again on the sea !* Quelle besogne ! quelle besogne ! Tu m'édifies avec le plaisir que tu prends à des sujets difficiles ; moi, je déclare qu'ils m'embêtent. Néanmoins je crois que ça va

[35] Lettre à Ernest Feydeau, première quinzaine d'octobre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 836.
[36] Lettre à Ernest Feydeau, milieu d'octobre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 837.
[37] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, 2002, p. 59.
[38] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 31 octobre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 838.

aller ; j'ai à peu près écrit, depuis mon retour, six pages, ce qui est beaucoup pour ton serviteur[39].

Et encore : « *Karth-Adda* commence à marcher. Mais quand je pense à la longueur de l'œuvre et à ses difficultés, les bras me tombent de découragement »[40]. Le 26 décembre 1858, il annonce la fin du deuxième chapitre et la disparition du texte final de ce qui devait être la préface du roman :

> Je commence le troisième chapitre, le livre en aura douze ! Vous voyez ce qui me reste à faire ! J'ai jeté au feu la préface, à laquelle j'avais travaillé pendant deux mois cet été. Je commence *enfin* à m'amuser dans mon œuvre. Tous les jours je me lève à midi et je me couche à quatre heures du matin. Un ours blanc n'est pas plus solitaire et un dieu n'est pas plus calme. Il était temps ! Je ne pense plus qu'à *Carthage* et c'est ce qu'il faut. Un livre n'a jamais été pour moi qu'une *manière de vivre* dans un milieu quelconque. Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur »[41].

Albert Thibaudet identifie dans cette « manière de vivre » le premier des trois étages successifs de l'idée que Flaubert a du livre. Il s'agit du fait que l'écrivain veut « d'abord et essentiellement vivre dans ce milieu carthaginois et militaire qui l'a séduit par son étrangeté, son isolement, sa complexité, et y faire vivre de lecteur »[42]. Les deux autres étages seraient celui de la fabrication du style, suivi de celui du côté psychologique de l'histoire, des hommes et des caractères.

Flaubert continue de demander des renseignements concernant de divers aspects de son roman. Le voilà s'intéressant des maladies des serpents : « Savez-vous ce qui présentement m'occupe ! les maladies des serpents (toujours pour *Carthage*). Je vais aujourd'hui même écrire à Tunis à ce sujet. Quand on veut faire *vrai*, il en coûte ! »[43]. Pour en savoir plus, il écrit au comte de Saint-Foix :

> Si vous pouviez m'envoyer quelque chose de spécial comme couleur sur les mœurs des Psylles, vous seriez bien aimable. J'aurais besoin de savoir comment ces bonshommes-là s'y prennent pour prendre et éduquer les serpents, et surtout quels remèdes ils leur donnent, lorsque ceux-ci sont malades. Si vous savez d'autres particularités cocasses, je vous en serais très reconnaissant. Dans vos excusions, avez-vous trouvé un endroit pouvant être le défilé de la Hache, à savoir un endroit complètement fermé, au milieu des montagnes et ayant plus ou moins la forme d'une hache ? Voilà surtout ce que je voudrais savoir. Ça doit être aux environs de Tunis, peut-être dans les montagnes de l'Ariana[44].

[39] Lettre à Ernest Feydeau, 24 novembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 840.
[40] Lettre à Ernest Feydeau, 8 ou 15 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 843.
[41] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 26 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 846.
[42] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 134.
[43] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 26 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 847.
[44] Lettre au comte de Saint-Foix, 26 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 848.

L'écrivain se prépare déjà pour la rédaction du chapitre X de *Salammbô*, intitulé « Le serpent »(éd. Conard, pp. 233-250). En ce qui concerne cet « endroit complètement fermé, au milieu des montagnes », il est à retrouver dans le chapitre XIV de *Salammbô,* « Le défilé de la Hache » (éd. Conard, p. 352 et suiv.).

Tous ces exemples montrent clairement la dimension génétique de la *Correspondance* de Gustave Flaubert. Les lettres qu'il adresse à ses amis forment un témoignage essentiel sur la création de *Salammbô*, du début jusqu'à la fin. Nous pouvons, en les lisant, suivre pas à pas le travail de Flaubert à la rédaction de cette œuvre Il y a donc des repères chronologiques précis pour dater les étapes de la rédaction, des indications de sources documentaires utilisées, et surtout beaucoup de fragments à valeur proprement génétique. Voilà pourquoi la *Correspondance* de Flaubert demeure un réservoir de pièces, d'éléments, d'informations dont la dimension génétique ne peut pas être sous-estimée.

BIBLIOGRAPHY

Biasi, P.-M. de. (2002). *Gustave Flaubert – L'homme-plume*. Paris : Gallimard.

Biasi, P.-M. de. (2011). *Génétique des textes*. Paris : CNRS Éditions, Coll. Biblis.

D'Ormesson, J. (2005). *Une autre histoire de la littérature française*. Paris : Gallimard.

Flaubert, G. (1973-2007). *Correspondance*, 5 vol., édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris : Gallimard.

Lecercle, F., Messina, S. (dir.) (1989). *Flaubert l'autre.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Thibaudet, A. (1935). *Gustave Flaubert.* Paris : Gallimard.

JOHN CLARE (1793-1864) AND THE POETRY OF NATURE

Antonia-Cătălina Rus-Cun
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Romanticism is one of the best-known periods in culture, and one can hardly find somebody who has never heard of it. Admiring the poems of Wordsworth, Coleridge, Byron and Shelley, many people even experts forgot about one of the most interesting poets of all times, the happy-sad poet of Nature, John Clare. Jonathan Bates, his biographer, says about the poet that he is the greatest labouring-class poet that England has ever produced He was a Romantic poet in the true sense of the word, wrote a lot, and approached unusual themes, such as insects, small creatures living in forests, flowers, bird nests, etc. Consequently, his poems can be divided into more themes. In this first paper, we attempt to make John Clare known to all those who have never heard of him. We also intend to go on with this kind of research and explain what John Clare believed writing poetry meant for him.

Keywords: Romanticism, the poetry of nature, the harmony of life and nature, labouring-class poet

1.01 The Poet's Life as Seen by Others.

The Romanian reader knows very little about the Poet and the Man John Clare.(1793-1864). Perhaps many have not even heard of him, but we think the time has come to bring before poetry lovers a poet who deserves our attention.

As for the poet's life, it should be noted from the very beginning the existence of an amazing contrast between the aspects of the poet's life (a hard, tormented life, illness) and the immense joy with which he sang the unfettered nature and the simple country life.

John Clare is today a poet often considered brilliant. Long neglected, his lyrics were re-evaluated, and the poet took his rightful place alongside the other romantic poets of his time, Wordsworth, Byron, Shelley and Keats. Clare wrote a lot, always maintaining a uniqueness of style and opinions about poetry.

John Clare was the son of a farmer and became famous for his appreciation of the English countryside and the pain he felt when it fell apart. His poetry was seriously re-evaluated only in the 20th century.He is seen today as an important poet of the 19th century. John Clare was called the greatest poet of the working class. No one has ever written more soulfully about nature, a country childhood, or the alienated and unstable self. However, until now, he has not been the subject of any comprehensive literary biography, says Jonathan Bates, his biographer.

He departed this life on May 20, 1864, aged 71. His remains were taken back to Helpston and interred at St Botolph's Cemetery. His tombstone reads "To the memory of John Clare, Northamptonshire peasant poet" and "A poet is born, not made." John Clare is the poet with two conflicting states of mind – joy and sadness – that act alternately and

are in perpetual conflict until they overlap and become one. The way in which he combines the two aspects, one being born from the other and the other aspect being the cause of the first, make him unique and always current.

John Clare wrote over 3000 poems in various forms. It seems that verse was the form he had chosen to express his feelings. And he is among those people for whom writing had the force of a certain kind of exorcism, a liberation from negativism and obsessions. The poet said, however, that the poem was dictated to him and that it is the very voice of God that does it. He did nothing else but write down what he heard. However, the rendering of what he heard was only partial because, says the poet, the great battle is fought with words. Not all words are capable of accurately rendering the received text.

Generally speaking, all his poems form a unity through which, reading it, we can follow the meanderings of the poet's soul. John Clare's poetry shows in its evolution the influence of three forces: the culture of the native village and social class, nature, and the topographical and pastoral poetry of the 18th century. The poet's point of view on life is as he lived it, in close relationship with nature, and is reflected in his poetry through a series of contrasts. First, the freer village, socially equal, with the open field, opposite the closed, agriculturally "improved", socially stratified village. We are actually watching the difference between the Eden of a wild nature, untouched by any human being, and the decayed nature of fences, man-made boundaries and the disappearance of grazing rights.

As a self-taught poet, Clare had difficulty resolving the tension between the temptation to idealize country life and the equally strong temptation to expose its pathetic ignorance. Evidence of this is the fact that he wrote The Shepherd's Calendar, celebrating the beauty of the village and rural activity, but in the same year he also wrote The Parish - a brutal attack on his ignorance and cultural isolation. Although self-taught, two respected teachers who looked after him when he was not in school instilled in him a love of learning. In his autobiography, he says that he was concerned with mathematics (especially algebra), the use of the globe, botany, natural history, shorthand, history, drawing and music. He also says that he never studied grammar and always disliked its "tyranny". Consequently, the poet completely ignores grammatical rules. The most powerful childhood experience was when he went to the forest to gather wood for the fire. Then he felt an urge to roam the fields. Looking into the dice, it seemed to him that the world ended on the horizon, and if he walked one day, he would find that point. He felt that if he got there, he would find a deep well, look into it, and see the secrets of the universe. That's how the evening caught him, as if in another world. He found his way home with difficulty. At home, he found his parents distressed and half the village looking for him. A forester had been killed by a falling tree, and they feared that something bad might happen to him too.

John Clare lives more in the past. His own lifedied with the nature he saw in his childhood, he returns again and again to his childhood. He returns again and again to the years when he was happy. This is only possible because of memory. Even his visions are built on the basis of places dear to his childhood. If a poet like Coleridge built his visions out of non-existent elements, invisible to the naked eye and did so under the influence of opium, John Clare is always lucid, his visions are built on the basis of real places, which he knew well. Everything he tells takes place in the villages and fields of Northamptonshire. Proper names abound. In this way, Clare describes nature, but states

that it exists only in his memory. Almost every time there is also the jump to the present, gloomy reality, where nature (as the poet knew it) no longer exists, being replaced by arable land that brings money and profit to the new owners, but no longer brings happiness and freedom. No one takes into account the moral (psychic) destruction suffered by the people who had to leave everything and leave.[1]

John Clare came to know and love nature as he spent a lot of time in the woods, fields and other places around his home village. His artist's eye recorded many details. He experienced intense moments in nature that he then wrote down with reflective calm. He wrote extensively about the landscapes of the East Midlands and the places that particularly appealed to him. In his poems we will often find places like Langley Bush, Old Cross Berry Way, Swordy Well, Sheep Green, Lee Close Oak or Puddock's Nook mentioned. Due to the lack of punctuation, the reader can often be confused, not understanding, not being advised, what it is about.[2]

John Clare has been described as "the quintessence of the Romantic poet", meaning a poor, farming man with little schooling, a deep understanding of oral tradition and pure love and knowledge of nature.

He was so close to nature that perceiving his thoughts one comes across a harmonious interweaving of life and nature, a closeness almost completely avoided if not forgotten by many today.

He was almost unknown even by his contemporaries and is not in the same line as Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron and Shelley, the first celebrated group of Romantic poets. Probably he did not have their financial situation, was not well educated like them, did not roam abroad, did not see revolutions and, unlike them, concentrated more on the non-dramatic aspects of nature near his home, birds, flowers and fields, avoiding grandiose themes. On the other hand, he spent the last 20 years of his life at the Northampton Lunatic Asylum. Most of his poems were published posthumously, and appreciation only increased a century after his death in 1864.

However, John Clare, unlike his contemporaries, the Romantics Byron, Shelley and Keats, lived to an advanced age, but the long story that the biographer[3] tells us is at least sad, for he spent more than a third of his life in hospitals for nervous diseases and asylums, but there he also wrote unusually beautiful poems.

His poetry is distinguished by originality, and it is hard to believe that the poet spent so much time in a mental asylum. Moreover, our opinion coincides with other similar opinions. "Because even when Clare's mind was damaged, he wasn't dangerous or some murderous madman or anything like that. He was just an individual with serious delusions, which 19th-century mental health experts could not properly diagnose (even today, no one is sure what specific malady plagued Clare's mind). This makes us even more strongly advocate the revision of John Clare's poetry, but also of the poet, using current medical means and expert opinion.

---

[1]*Remembrances Analysis John Clare* : Summary Explanation Meaning ...
www.eliteskills.com/analysis_poetry/Remembrances_by_John_Clare_analysis.php

[2]Taylor and Francis US, Who's who in British History, A-H, by Jan Dawson

[3]John Clare: A Biography, by Jonathan Bates: Jonathan Bates is the celebrated author of Shakespeare and Ovid (1993), as well as The Genius of Shakespeare (1997). Bate is a Research Professor at Leverhulme and a Professor of English at the University of Warwick.

On the other hand, experts have emphasized the connection between genius, talent and madness more than once. Examples are some of the outstanding personalities of literature and painting, such as Edgar Allen Poe (1809-1849), Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), Ernest Miller Hemingway (1899-1961), Jonathan Swift (1667-1745), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852), Vincent Willem van Gogh (1853-1890) and many others.

Today, after a long time, we wonder if the people who judged him by mental illness were not wrong. Medical science has evolved, but so has psychology, psychiatry, parapsychology, and the science of spiritual evolution. A distinction was made between spirit and soul. We ask the rhetorical question for now whether Clare's "hallucinations," like one or another of the great English poets, have nothing to do with the poet's possibility of penetrating the collective consciousness and making contact with what we call "universal spirit "? Did he not find there what was written by those he identified himself with during his so-called mental illness and "re-write" similar works? Didn't Clare have access to collective science, to know unity, that One that encompasses us all? What he lacked, perhaps, was serious specialist knowledge, and his "encounter" with that world produced confusion and anxiety. The line between normal and abnormal had perhaps been crossed out of ignorance, but it was one of the privileges of genius. The examples are multiple. From this point of view, we would also approach the man - so sad and lonely - who was the poet John Clare.

1.02 The Most Important Works[4]

Jonathan Bates says about the poet that he is the greatest labouring-class poet that England has ever produced. No one has ever written more powerfully of nature, of a rural childhood, and of the alienated and unstable self, but until now he has never been the subject of a comprehensive literary biography.[5]

John Clare wrote very much. Surprisingly, most of his poems are very nice and well-structured. He approached mostly those aspects he saw and lived among in his youth. Thus, he minutely described nature, birds, insects bird nests and flowers, but also love and religious beliefs. Clare wrote over 3000 poems describing those details that drew his attention.

His first poem, *The Morning Walk*, was inspired by his reading of James Thomson's Seasons. In a short time, he managed to collect poems that were published in a collection by John Taylor in 1820. The same John Taylor also published the work of John Keats.

Many of John Clare's poems have been selected and gathered into collections. The most representative collections of poems are:

- Poems Descriptive of Rural Life and Scenery, London, 1820
- The Village Minstrel, and Other Poems (Country Minstrel and Other Poems) London, 1821
- The Shepherd's Calendar with Village Stories and Other Poems, London, 1827
- The Rural Muse. London, 1835

[4] John Clare Clare, John (Poetry Criticism) - Essay - eNotes.com
https://www.enotes.com › Study Guides › John Clare › Critical Essays.
[5] Johnathan Bates, *op.cit*

• The Midsummer Cushion (approx. Mat with summer flowers) – left in manuscript

Clare's first popular publication, *Poems Descriptive of Rural Life andScenery*, is a nostalgic lament on the loss of the open fields and public lands of his childhood. Common land which had been used for centuries by peasants and farmers was 'fenced', separated by fences by an Act of Parliament in 1809 and still accessible only to those to whom it belonged.

The second volume, *The Village Minstrel, and Other Poems* were also inspired by rural life, the place where he was born and raised. Clare's best-known work is *The Shepherd's Calendar* – a poem that reveals the months of the year as they lived and worked in the villages and farms of rural England.

2.01 Conclusions

Choosing John Clare from among so many other British writers was not done at random. Many people know of British literature, mostly poetry, and enjoy it greatly.

Romanticism is one of the best-known periods in culture, and one can hardly find somebody who has never heard of it. Admiring the poems of Wordsworth, Coleridge, Byron and Shelley, many people, even experts forgot about one of the most interesting poets of all times, the happy-sad poet of Nature, John Clare. He was a Romantic in the true sense of the word, wrote a lot, and approached unusual themes, such as insects, small creatures living in forests, flowers, bird nests, etc.

Above all, he was a strange personality. He was different not only from the people living in his village, Northampton but also from many other people who have lived on Terra. He was an INFJ comprising all the psychological characteristics of this rare character, including confrontation and contradictions. Therefore, our attempt is that of making him better known to all lovers of poetry.

BIBLIOGRAPHY

Clare, John (Poetry Criticism) - Essay - eNotes.com https://www.enotes.com › Study Guides › John Clare › Critical Essays

John Clare and the Triumph of Little Things | SpringerLink https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137030337_5

R.Frosch, Thomas, *The Descriptive Style of John Clare*, - jstor https://www.jstor.org/stable/25599794

Remembrances Analysis John Clare : Summary Explanation Meaning ... www.eliteskills.com/analysis_poetry/Remembrances_by_John_Clare_analysis.php

Ziegenhagen, Timothy, *Medicine, Poetry and Enclosure, in John Clare's "The VillageDoctress,"*The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol.42, No.1 (2009).

Richard Smith's non-medical blogs, în John Clare: a great poet of nature, joy, love, and sadness | Richard ... https://richardswsmith.wordpress.com/.../john-clare-a-great-poet-of-nature-joy-love-a...

10 personalități cu tulburări psihice care au schimbat istoria ...www.omofon.com › 10-personalitati..

Taylor and Francis US, *Who's who in British History*, A-H, by Jan Dawson

THE SPATIAL, LOGICAL AND TEMPORAL ORDER IN BACH MUSIC CONCERT

Dorina Nela Trifu

PhD, Technical College „Costin D. Nenițescu" of Pitești

Abstract: The work „The spatial, logical and temporal order in" Bach Music Concert " analyzes space, time and certain logical landmarks in the action of the novel. We also delimited the notion of actant and the relations that exist between the members of several families. If the space of the novel is fenced by the space of the events and by the analytical space, the logical order is closely related to the temporal one. . The narrative does not respect the chronological principle in "Concert ...", but that of affective memory through the retrospective of some destinies. Hortensia Papadat-Bengescu uses the principle of temporal discontinuity. The epic is almost non-existent, limited to organizing a long-prepared and postponed concert. It is not the plan of external events that is of interest, but the internal one, that is, the soul reactions of the actors. A temporal and logical order can be clear, following the destinies of the couples in turn throughout the Hallipa cycle. We also focused on the expressiveness of verbal modes. In classifying the characters, we took into account Greimas' grid. He classified the characters following a process of abstraction into three categories: subject vs. object, sender vs. recipient, assistant vs. opponent. Character syntax refers to looking at characters, making some deductions by analogy with the field called sentence syntax. According to this analogy, each character corresponds to one of the parts of the syntax: subject, object, attribute or complement, and the function is given by the predicate. The hero corresponds to the subject, just as the object corresponds to the secondary character, the attribute corresponds to the character - helper or opponent depending on the case, and the category of complement can be supplemented by senders and recipients.

Keywords: actant, affective memory, temporal discontinuity, concert, subject

1. ORDINEA SPAŢIALĂ, LOGICĂ ŞI TEMPORALĂ A ROMANULUI; MODURILE VERBALE.

Spaţiul romanului poate fi imaginat ca un desen cu două cercuri suprapuse, unul mai mic, reprezentând planul evenimenţial şi unul mai mare, care îl pune în umbră pe primul reprezentând planul analitic. Planul secund, simbolizat de cercul mic, e dominat de motivul repetitiv al concertului şi de funcţiile repetitive, paralele sau antitetice. Planul al doilea, cel psihic, dominant, cu deficienţe de ordin psihanalitic, cu subconştientul ros de pete negre din trecutul personajelor se vrea limpezit, curăţit, prin afirmarea unei individualităţi epatante, a unui ego fals, fapt proiectat prin evenimentul monden – concertul - ca o pistă de lansare a unor noi personalităţi. Trei familii sunt fundamentale în spaţiul romanului, şi nefericite. *„De o parte se consumă tragedia lui Maxenţiu, neuitată figură, împletită din fire de debilă sensibilitate şi maladie ucigătoare, peste care se înalţă brutala victorie a Adei şi a lui Lică – răsfăţat al soartei şi al femeilor; de alta, se destramă vălul de duplicitate din familia Rim, în care Lina îşi are partea ei de eroic, sub*

uniforma bunătate şi înduioşetorul ei sacrificiu, iar automatul solemn Rim demască turpitudini profund contradictorii cu masca lui comică şi gravă în acelaşi timp. Apoi Sia, vulgară ca aspect şi purtare, dar atât de nenorocită , şi acel bizar şi admirabil dublet al gemenilor Hallipa, degenerescenţe ale naturii, în care subzistă doar viclenia şi o colaborare dizgraţioasă, prin unghiul etern complimentar al faptelor lor. În sfârşit idila dintre Elena Drăgănescu şi Marcian, curmată în pragul realizărilor, după o persistentă alimentare din atmosfera de vis şi muzicalitate. Aceste trei osaturi puternice, prin varietatea personagiilor se descompun şi se unifică spre centrul de absorbţie al unei dispoziţii simfonice, analizate cu minuţie şi fineţe, cu bogăţie expresivă şi intelectualitate, culminând în hipnoza colectivă în care toţi sunt prinşi la înmormântarea Siei."[1]

Deci, concertul ar fi din această prismă un pretext de afirmare a unei identităţi fără cusur, sub această mască actanţială fiind personalitatea mânjită a individului. De aceea, concertului i se alocă un rol important în ordinea spaţială a romanului, rolul său fiind de a masca trecutul actanţilor şi debutul unei noi individualităţi. Ordinea spaţială are în vedere funcţiile repetitive, antiteza şi paralelismul funcţiilor. De pildă, funcţia *a fi leneş* se repetă în cazul actanţilor, funcţia de *modificare- ameliorare* şi *modificare – înrăutăţire* sau funcţia de *comunicare* şi cea *psihică* sunt funcţii antitetice, iar funcţii paralele sunt *înmormântarea* şi *a fi monden*.

Ordinea logică este în strânsă relaţie cu cea **temporală**. Naraţiunea nu respectă principiul cronologic în *„Concert..."*, ci pe cel al memoriei afective prin retrospecţia unor destine. Hortensia Papadat-Bengescu uzează de principiul discontinuităţii temporale. Epicul aproape nu există, rezumându-se la organizarea unui concert îndelung pregătit şi amânat. Nu interesează planul evenimentelor exterioare, ci cel interior, adică reacţiile sufleteşti ale actanţilor. O ordine temporală şi logică poate fi clară, urmărind destinele cuplurilor pe rând în întreg ciclul Hallipa. În *„Fecioarele despletite"* în centru este cuplul Lenora-Doru, în *„Concert..."* accentul este pus pe cuplurile Rim şi Drăgănescu, în *„Drumul ascuns"* naratorul urmăreşte transformarea lui Walter, în *„Rădăcini"* predomină feminismul, personaj central fiind Nory Baldovin. În *„Concert..."* ordinea logică are în vedere organizarea concertului, evenimentul implicând ordinea logică, dată de dezvăluirea adevăratei identităţi a actanţilor prin reveniri în trecut, analiza psihologică, monologuri. *„Relaţia cauzală e cea care stabileşte itinerariul sintactic al performanţei: a voi – » a şti –» a putea =>> a face"*[2]**.** Elena Drăgănescu voieşte/doreşte, ştie, poate şi face să se desfăşoare până la urmă concertul, prilej pentru toţi de a etala snobismul. Elena *voieşte* prestigiu şi *ştie* că prin orgnizarea unui concert l-ar obţine, *poate* să organizeze un eveniment muzical, ce ar deveni un moment pentru *a se face* cunoscută în înalta societate bucureşteană. Cauza acţiunii ei este snobismul.

Se poate vorbi de o dinamică a **modurilor verbale** în *„Concert... "* în funcţie de acţiunile reale, care se împlinesc în roman, care cer uzanţa modului indicativ. Acţiunile virtuale cer modul condiţional optativ, conjunctiv, imperativ.

Modul indicativ desemnează acţiuni reale, ce efectiv se produc, fiind folosit în cadrul funcţiilor de prejudiciere şi comunicare.

Funcţia calificativă *a fi sigur* în cazul lui Nory Baldovin e asigurată de modul indicativ. Pentru funcţia psihic-afectivă, verbele sunt la modul indicativ.

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *„Romanul românesc interbelic"* Bucureşti, Editura Minerva, 1977, p.71.

[2] Elena Dragoş, *„Structuri narative la Liviu Rebreanu"*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 81.

Modurile sunt delimitate cu precizie în reale şi ireale, ipotetice şi volitive, ca şi funcţiile. Modul indicativ denumeşte acţiuni ale eroilor: *„Lică fluieră iar. Un alt fel de fluierat. Exprima o întreagă gamă de sentimente. Nu degeaba feminista Nory îl botezase «mierloiul»”*[3]. Indicativul imprimă un caracter obiectiv acţiunilor. Verbul la indicativ prezent situează acţiunea în timpul narării faţă de indicativul mai-mult-ca-perfect *„botezase”* care se referă la timpul narat, alternanţa lor evidenţiind acronia (raportul dintre timpul narat şi timpul narării).

În opoziţie cu caracterul real al funcţiei de comunicare şi prejudiciere, funcţia psihică cu valentele sale – afectivă, volitivă, raţională – are caracter optativ. Acelaşi mod condiţional-optativ, ca mod al stărilor voite, îl solicită şi funcţia de modificare – ameliorare.

Optativul ar fi trebuit să fie preponderent într-un roman de analiză, având de câştigat în favoarea indicativului, care are preponderenţă în romanele realiste. Totuşi la Hortensia e folosit cu precădere indicativul. Funcţia psihică se realizează şi prin alternanţa condiţional-optativ, indicativ imperfect, dar şi conjunctiv, enunţând stări anterioare, din trecutul personajelor, ca în cazul verbelor *era* (indicativ), *ar fi vrut* (condiţional-optativ) *să aibă* (conjunctiv), *nu vroia* (indicativ), *să se compromită* (conjuntiv): *„Ada era senzuală şi capricioasă. Ar fi vrut să aibă un amant, dar nu voia să se compromită.”*[4]

2. ACTANŢII

a. DELIMITAREA NOŢIUNII DE ACTANT

Orice roman are în structura sa narativă o reţea de personaje între care se stabilesc relaţii. Structurile narative prevăd pe lângă funcţii şi personajele. Personajele pot avea un prototip real, transfigurat artistic de imaginaţia scriitorului în ceea ce teoreticienii au numit *„fiinţă de hârtie” (R. Barthes), „fiinţă ficţională” (Toma Pavel), „actant” (A.J. Greimas), „actor” (Lintvelt), „erou” (M. Bahtin), „agent” (Tzvetan Todorov)*.

Greimas a clasificat personajele în urma unui proces de abstractizare în trei categorii : subiect vs. obiect, remitent vs. destinatar, ajutant vs. opozant. Sintaxa personajelor se referă la a privi personajele, făcând unele deducţii prin analogie cu domeniul numit sintaxa propoziţiei. Conform acestei analogii fiecărui personaj îi corespunde una din părţile sintaxei: subiect, obiect, atribut sau complement, iar funcţia este dată de predicat. Subiectului îi corespunde eroul, după cum obiectului îi corespunde personajul secundar, atributului îi corespunde personajul –ajutant sau opozant în funcţie de caz, iar cateogoria complementului poate fi suplinită de remitenţi şi destinatari.

b. ACTANŢII ÎN „CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH”

Subiectul-erou coincide cu personajul principal, după cum obiectul are în aria sa de cuprindere personajul secundar. Opozantul pare a fi personajul negativ. Remitentul este personajul ale cărui acţiuni scad în intensitate pe parcurs, este de fapt personajul episodic. În organizarea concertului, subiectul - erou este Elena Drăgănescu, obiect sau obiecte sunt Lică Petrescu, Ada Razu, prinţul Maxenţiu, ajutanţi sunt doctorul Rim, muzicianul Marcian, *buna* Lina, la opozanţi se înscrie Sia Petrescu, remitenţi sunt Mini şi Nory Baldovin, gemenii Hallipa şi destinatari sunt Elena Drăgănescu şi Ada Razu.

„În «Concert din muzică de Bach» fuzionează două calităţi până acum separate: analiza luxuriantă şi lirica din vechea sa manieră, şi creaţia obiectivă, recent câştigată.

[3] Elena Dragoş, *op.cit.*, p. 51
[4] *idem*, p. 54

Personagiile nu sunt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determinată."[5] Toţi actanţii se înscriu într-un grup social, într-o colectivitate ce se vrea numai cu oameni snobi. Cei care doresc cel mai mult ascensiunea în plan social sunt cei ce doresc să se vindece de un trecut tumultuos, ca Elena care s-a recăsătorit pentru a se vindeca de ruperea logodnei cu Maxenţiu, de care se îndrăgostise sora sa, Mika-Lé. Ada doreşte organizarea concertului, unde chiar în prezenţa soţului, a prinţului Maxenţiu, bolnav de plămâni, ar avea curajul să-şi promoveze amantul, în persoana lui Lică Trubadurul. Marcian ajută la organizare ca muzician, surâzându-i ideea adulterului. *Buna* Lina la concert ar arăta că e interesată de evenimente sensibile, emoţionante şi ar putea uita greşeala amoroasă din tinereţe. Pentru Lică Trubadurul, concertul este evenimentul benefic, unde ar arăta lumii întregi ascensiunea sa, mai ales Elenei care îl tratase ca pe *„câinii bărbatului său"*, rudelor şi cunoştinţelor care îl ştiau aventurier, vagabond, obraznic şi guraliv, noua sa postură de gentleman în haine elegante.

Actantul colectiv este o entitate ce se comportă într-un anume fel. Aici, actantul colectiv este reprezentat de lumea snobilor, cu toate categoriile de personaje amintite. Intră aici personajele care îşi schimbă manierele, se supun funcţiei de modificare-ameliorare, care îşi etalează cu superioritate masca, deşi în conştiinţă păcatul condamnă, un rol important avându-l aici, pentru înţelegerea structurii interne a personajelor „*Prelegerile de psihanaliză"* ale lui Sigmund Freud, personaje care sunt interesate de imaginea lor în faţa lumii, o societate a parveniţilor, care mimează rafinamentul şi bunul gust şi afişează o etică impecabilă, deşi în conştient păcatul îi apasă. *„De la «Fecioarele despletite încolo» se instituie o regulă, nu foarte bătătoare la ochi: personajele apar şi se mişcă în grupuri. Sunt personaje-perechi. Şi încă o ciudăţenie! Perechile se desfac la un moment dat şi se recompun altfel, ca şi cum ar asculta de un comandament misterios."* [6] Sunt trei perechi care sunt distruse de adulter.

În privinţa tipologiei actanţilor, actantul-erou (subiectul-erou) este Elena Drăgănescu nu atât prin prin frecvenţa sa în logica naraţiunii, cât prin criteriul calitativ (ea are legătură cu intriga – organizarea concertului, cu motivul arhitectonic al romanului – tot concertul, dar şi cu tema snobismului) şi prin criteriul funcţional (e subiect şi destinatar şi apariţia ei nu depinde de a altui actant). Deşi face parte din actantul colectiv – lumea snobilor - totuşi prin caracteristica sa de a organiza concertul, element central, axă a romanului, Elena este subiectul- erou. Ada Razu, la fel ca şi Lică rămân la statutul secundar de obiecte, deşi devin şi destinatari, nu se pot ridica la rangul de erou din cauză că nu au legătură directă cu evenimentul muzical, deşi îşi doresc să participe, nu se ocupă de organizare. Acest privilegiu îi revine Elenei şi este condiţia ce o diferenţiază de aceşti doi pentru a i se conferi statut de actant-erou. Având în vedere funcţiile personajelor, toate aceste trei personaje ar fi pe picior de egalitate, de aceea diferenţierea se face mai greu, prin criteriul calitativ – organizarea concertului – atribuit Elenei Drăgănescu.

În privinţa *distribuţiei actanţilor* în operă se pot stabili diferite tipuri de relaţii. Două personaje sunt în *distribuţie defectivă* dacă în unele contexte se pot substitui unul altuia, iar în celelalte contexte se exclud. Este cazul cuplurilor faţă de intrusul care va lua rapid locul unui actant din cuplu. De exemplu, Sia e în *distribuţie defectivă* cu Lina, Lică e în raport de comutabilitate cu Maxenţiu, iar Marcian ia treptat locul soţului Elenei.

[5] Pompiliu Constantinescu, *op.cit.*, p. 72.
[6] Popovici Vasile, *„eu personajul"*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988, p. 159.

Două personaje sunt în *distribuţie complementară* dacă se exclud reciproc în toate contextele. Sia şi Elena sunt fiinţe ficţionale aflate în relaţie de *distribuţie complementară*, din cauză că Sia se învârte doar în mediul Rimilor, nefiind interesată direct de concert. Aceeaşi *distribuţie complementară* se realizează şi între actanţii Sia şi Marcian din acelaşi raţionament. Distribuţia complementară se stabileşte prin comutabilitatea actanţilor, în sensul că un actor atrage după sine alţii, se află uşor în vecinătatea altora, în cazul cuplurilor faţă de intrusul care va lua rapid locul unui actant din cuplu.

Noncomutabilitatea adânceşte incompatibilitatea actanţială, tradusă prin conflicte între actori, ca în cazul Siei şi Lina, a gemenilor Hallipa cu celelalte personaje, a lui Maxenţiu şi Lică, a lui Rim cu Lina. După modelul pe care V.I. Prop l-a propus în analiza sa, se poate face şi o *distribuţie semnificativă* a actanţilor având în vedere trei situaţii:

- un actant îndeplineşte o funcţie dominantă;
- un actant îndeplineşte mai multe funcţii;
- mai mulţi actanţi îndeplinesc o funcţie.

În primul caz, un actant îndeplineşte o funcţie *a fi colportor* de veşti, ca Nory şi Mini, funcţia psihică nefiind atât de dezvoltată în cazul lor. Lică are o distribuţie semnificativă în roman, pentru că îndeplineşte mai multe funcţii: psihică, de comunicare, de ameliorare, de modificare-înrăutăţire, cea psihică.

Actantul colectiv detectabil în lumea din societatea înaltă îndeplineşte aceeaşi funcţie *a fi snob*.

Avându-se în vedere *sintaxa personajelor şi semnificaţia semantică*, distribuţia actanţilor se poate face, analizând modul cum un personaj devine din actant destinatar, din obiect, opozant. Ada e mai întâi ajutant al lui Lică, devenind în acest moment opozant al lui Maxenţiu, iar în final destinatar. Sia e numai opozant, în timp ce tatăl devine din obiect destinatar datorită funcţiei de ameliorare. Rim devine din ajutant la concert obiect-valoare prin deţinerea unei moşteniri. Lina râvneşte averea lui Rim. Maxenţiu este tot obiect - valoare prin deţinerea ipostazei de prinţ, a unui statut nobiliar, de care Ada este atrasă. Corelarea unor categorii actanţiale cu o varietate de funcţii conduce la o varietate a actantului-erou Elena Drăgănescu, dar şi a celorlalte personaje.

Dacă se analizează personajele din prisma *modelului morfologic*, actantul dominant este cel feminin, cu reliefarea funcţiei psihice, în cazul Linei, Ada, Elena, Mika-Lé, Sia. Scriitoarea mărturisea că a interesat-o analiza sufletului feminin în romane, a ceea ce e sesibil şi patetic, în detrimentul masculinităţii dominate de acţiuni. Aşa se justifică firul epic aproape inexistent, prin preeminenţa funcţiei psihice de sondare a inconştientului feminin. *„Materialul de studiu al prozatoarei este căutat în psihicul feminin, «mai interesant» decât cel masculin din perspectiva posibilităţilor pe care le oferă instanţei analitice: «Studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbaţi faci întotdeauna înconjurul faptelor şi faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căreia poţi pleca într-o aventură plină de surprize»; opţiunea pentru acest material de studiu înseamnă, în fapt, preferinţă pentru psihologic şi refuzul epicului: masculinitatea se leagă de fapte, de evenimente, de acţiuni, de o dinamică a gesturilor definitive, în timp ce feminitatea oferă o rezervă bogată de material sufletesc."*[7]

[7] Ioan Holban, *„Hortensia Papadat-Bengescu"*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985, p. 37.

Funcţia psihică a actanţilor prezintă fluxul conştiinţei, opus măştilor afişate de majoritatea snobilor.

Modelul semantic cultivă opoziţii binare ca modificarea funcţiei *a fi sărac* în *a fi bogat*, survenită în destinul lui Lică Trubadurul. Funcţia intermediară pe care e nevoie să o transgreseze este *a fi snob*. Sub impulsul funcţiei *a fi bogat*, Lică îşi neglijează fiica, care se îndreaptă involuntar spre moarte. Structura de adâncime a unor actanţi, un conţinut psihic afectat, dacă e să urmăm tot modelul semantic, e comună majorităţii actanţilor, dacă nu chiar tuturor, iar la suprafaţă ei par opuşi prin distribuţia diferită a funcţiilor. E evidentă construcţia simetrică a actanţilor chiar din schema 5. Concertul ar avea în acest sens o *funcţie de echilibrare a trăirilor psihice*. Personajele care nu se înscriu în schema 5 sunt Sia şi Maxenţiu. Sia se desprinde de colectivitate şi produce răsturnarea situaţiei, deoarece nu poate afişa un conţinut inversat, nu poate ascunde relaţia amoroasă, nu se înscrie în categoria snobilor, sfârşind tragic. În cazul lui Maxenţiu situaţia e diferită, conţinutul bolnav e cel afişat şi rememorat în acelaşi timp prin fluxul conştiinţei.

BIBLIOGRAPHY

a. ROMANE, LUCRĂRI DE CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ

Bădescu Marin Manu, *„De la Nicolae Filimon la Marin Preda”*, Piteşti, Editura Zodia Fecioarei, 1998.

Constantinescu Pompiliu, *„Romanul românesc interbelic”*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.

Constantinescu Pompiliu, *„studii şi cronici literare”*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

Duda Gabriela, *„Introducere în teoria literaturii. Ediţia a II-a”*, Bucureşti, Editura All, 2006.

Got Mioriţa, Lungu Rodica*„Literatura română (Comunicarea, opera literară, stilul artistic, curente literare, fişe recapitulative, Modele şi eseuri structurate)”*, Ed. Nomina, 2007.

Holban Ioan, *„Hortensia Papadat-Bengescu”*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985.

Iser Wolfgang, *„Actul lecturii. O teorie a efectului estetic”*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006.

Kayser Wolfgang, *„Opera literară”*, Bucureşti, Editura Univers, 1979.

Oprea Al., *„Faţa nevăzută a literaturii”*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980;

Papadat-Bengescu Hortensia, *„Concert din muzică de Bach”*, Bucureşti, Editura 100 +1 Gramar, 1999.

Popovici Vasile, *„eu personajul”*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988.

Protopopescu Al., „*Romanul psihologic românesc”*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

Vasile Marian, *„Teoria literaturii”*, Bucureşti, Editura Atos, 1997.

b. CULEGERI (GRAMATICĂ, INTERPRETĂRI DE TEXTE)

***Acad. Ion Coteanu, *„Gramatica de bază a limbii române”*, Bucureşti, Editura Garamond.

Andrău Ioan, *„Elemente de teorie literară pentru elevi”*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986.

Cârstocea E., Columban M., Corcheş H., Kudor D., Sfîrlea L., *„Limba şi literatura română PREGĂTIRE COMPLETĂ pentru clasele a VII-a şi a VIII-a şi pentru evaluarea naţională”*, Grup Editorial Art, 2013.

Ciocanicu Cristian, Ene Alina (coord.), *„Limba şi literatura română. Clasa a 6-a”*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2013.

Dragoş Elena, *„Structuri narative la Liviu Rebreanu”*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

Găităraru Ştefan, *„Gramatica actuală a limbii române. Morfologia”*, Piteşti, Editura Tempora, 1998.

Hadrian Soare, Gheorghe Soare, „*Gramatica didactică a limbii române”*, Piteşti, Editura Carminis, 2010.

Matei Dumitru, *„Noţiuni de teorie a literaturii”*, Editura All, 1996.

Moţ Mircea (coordonator), *„Concepte fundamentale pentru studiul literaturii române”*, Piteşti, Editura Nomina, 2011.

Vâlceanu Maria, Georgescu Gabriela, *„Studii de literatură română”*, Piteşti, Editura Zodia Fecioarei, 2005.

"GYPSY" MAGICAL REALISM FOR TEENAGE READERS

Albina Puskás-Bajkó
PhD, Sapientia University of Târgu Mureș

Abstract: While Romantic literature started from the contrast between the independence of the Rroma person and the authority of local social leaders of white people, the Postmodern attraction to this symbol of freedom is becoming more and more evident.They were treated as a community who loves and keeps its freedom and political resistance , despite all the shortcomings and persecution . The most representative in this regard was Pushkin's e great poem Gypsiesș written in 1824, the hero of which, Aleko became a favorite in the whole nineteenth-century Russian literature. He became a prototype for "the superfluous hero" later. Aleko escapes from the civilized world into an uncivilized existence: he chooses a nomadic Gypsy community for the scene of his survival compulsory for him to return to where it ran away from. Postmodern presences of this symbol can be found in nostalgic movies, like those directed by Emir Kusturica, music and of course, literature, like popular writer Paolo Coelho's novel, The Alchemist, or The witch of Portobello. There is an undeniable irony in the contradiction between today's teenage realism and magical realism coexisting in a natural way.

Keywords: adolescence, attraction, mystery, witchcraft, literary analysis

Paolo Coelho's New Age romantic novel, "The Witch of Portobello", (2007) tells Athena's story from the point of view of the characters influenced by her, touched by her presence and message. She was born in a Roma community in Romania, but was abandoned by her birth mother and was later adopted by a wealthy Lebanese couple. They emigrate to England due to the civil war in their home country, settling down and settling in perfectly there, as their daughter becomes an English young lady. After marrying a man of Swedish origins, and having given birth to a boy named Viorel, she begins to search for her origins, to fill the empty spaces in her life. Her search takes her to several countries, finding her natural mother in Romania, but the most important encounter is with a metaphysical being, a mother-guru, whom she allows to use her body as a container for her messages, communicating through her body. This being will be called by Athena Hagia Sophia, a doubling that recalls the relationship between the Same and the Other mentioned by Levinas, given that Athena sacrifices herself for Hagia Sophia, who in turn manifests her otherness towards Athena and those gathered at her sessions, those who watch her dance and later join her create "a relationship with the Other that does not end in a divine or human totality, a relationship that is not a totality of history but the idea of the infinite."[1] The incarnation of the Supreme Being causes on the one hand the veneration of some, but also the hatred of others.

[1] Emanual Levinas, Totalitate şi infinit. Eseu despre exterioritate, trad. De Marius Lazurca, Polirom, Iaşi, 1999, p. 45

Her story is started by a journalist, Heron Ryan, whom she met in Bucharest - a man who sees himself, nostalgically, as only an intermediate visitor in her world, although he loved her passionately. Immediately in the first chapter, the journalist tells us about a visit to Scotland, where eighty witches were unjustly executed in the 16th and 17th centuries, announcing the subject of the novel: the "witch hunt", started in the footsteps of Athena. The methods of the modern Inquisition will be irony and mockery at the expense of the witch Athena, originally from Sibiu, Transylvania. Other voices intervene. Her ex-husband talks about their relationship having no future; so does her priest, a Roman Catholic - a faith she refuses, or in fact the faith she disapproves of because of the divorce; the owner of her apartment of Polish origin; her employer in London; a Bedouin; her Romanian biological mother, a successful stage actress who becomes Athena's somewhat unlikely successor in the continuation of her initiatory journey, and a renowned French historian. They all seek to define Athena, the one who changed their lives irrevocably.

In fact, Coelho's book is about the power of femininity; about the infinite energies of love - a recurring theme - without limits; about teachers and disciples, about those who want to know and those who don't. There are rituals – dances to percussion music, staring at candles, long silences, and emptiness. There's a lot of fashionable New Age symbolism: phrases like "channeling the Oneness" and "I can see your aura" and quotes from Jung and Gibran, the girl's *gipsyness* being a trendy ingredient for a success story. Athena inevitably becomes a cult figure; it is impossible for her to hide, in the same way that witches cannot avoid revealing their secret eventually. She gains some notoriety as the "Witch of Portobello" which leads to the protests of a reverend gentleman and his congregation. She suffers, acquiesces, studies, teaches others, fights, sometimes manipulates, does what she can - and finally disappears from the story.

Even so, can we resist it? With great weight. She keeps her distance, remaining cool like a Greek statue, a vessel for the philosophy explored by the author. Although she sparks romance in several (male) characters, it's hard to understand. And after pushing the limits of our imaginations so far and deep, the sudden twist at the end seems somehow contrived and trite. However, there are many passages and observations that stick in the reader's mind. Goddess, priestess, shaman, through her dance, opens doors to the subconscious of her followers who, for a fraction of a second, feel the divinity she preaches with the movements of a gypsy-shaman: "Her eyes were closed and it was as if she was no longer aware of herself , of the place where he was, of the purpose for which he was there; it seemed to float, invoking its past, revealing the present, discovering and prophesying the future. She put in her dance eroticism and chastity, pornography and revelation, the adoration of God and nature"[2].

What is the magical fascination around the image, the *gipsy*, in the eyes of *Gadje* authors and characters? It is almost impossible to give a precise answer to this question. To be sure, fictional gipsy magic cannot be easily identified with some specific characteristics, although some physical and material features were frequently associated with the belief in some special powers. People who witness her frantic dance start clapping their hands, their feet, just to be in the same rhythm with her. Athena, in turn, fuels her energies with those received from her generous audience, at the end of her

[2] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, Bucureşti, p.118

dance raising her arms and calling out to them: "When I die, bury me on my feet, for all my life I have lived on my knees!"[3]. , a direct allusion to the proverbial Rroma saying, which underlies the title of Isabel Fonseca's important study of *gipsy* life, *Bury Me standing. The Gypsies and their Journey*,[4] a saying that is the perfect expression of wild gypsy pride, impossible to tame. Her magnetic appearance and all-encompassing gaze, her deep or childlike voice, her nimble limbs, her black eyes and sensual movements seem to exert a mysterious, irresistible attraction for non-Roma, and can lead to disastrous events.

Here are the tantalizing definitions of the characters fascinated or disgusted by what Athena had been: Her mentor, Edda, states with firm conviction that Athena's problem was that she was born too early, that she belonged at heart to the next century, and that her message was misinterpreted for men were not yet, could not be, at her level of knowledge and feeling, a level of higher energy too high for the capacities of the common man of this century. In the opinion of her guide, she identified with all four archetypes of the feminine at once, an exuberance unacceptable for the society accustomed to women representing only one archetype. The spiritual leader Edda actually makes a foray into Carl Gustav Jung's theory, which defines archetypes as "instinctual, congenital, pre-existing basis, respectively pattern of behavior. These imagos are characterized by a dynamic that we cannot attribute to the individual"[5] According to Jung, archetypes are not inherited, but are due to the imprinting of some external manifestations of the "mystical participation"[6] of the primordial man in the phenomena of the world. Feminine archetypes are, in Jungian theory, externalizations of the anima, which is possible for both men and women. In the case of Athena, set on her spiritual path by a metaphysical thirst, the totality of a goddess who belongs to no religion, and yet every religion recognizes her, is possible only and only through identification with the four basic feminine archetypes mentioned by the Edda: the Virgin, The Martyr, the Saint and the Witch. "Athena was all four forms in one place, when in fact she should have chosen only one of these female states"[7] all who come into contact with her lose their sense of reality, being induced into a trance of her rhythmic dance, transcendent through the ceremonial of initiation invented by herself. The more her disciples get used to the collage of religious messages taken from the most different theologies, the easier it will be for them to arrive ”at the wholeness, nuance and deepening of the global image of man”[8]. Even Edda, whose disciple Athena had been, is fascinated by the vital energy emanating from this woman misunderstood by many.

From her adoptive mother, Samira R. Kalil, we learn that she is a *gipsy* orphan from Transylvania, abandoned by her natural mother, in search of whom the girl will set

[3] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, București, p.119

[4] Isabel Fonseca, Bury me Standing. The Gypsies and Their Journey, Random House, Vintage Departures Edition, 1996, New York

[5] C. G. Jung, În Lumea Arhetipurilor, trad. De Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar”, București, 1994, P.6

[6] idem

[7] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, București, p.20

[8] Adrian Marino, Umanismul azi, agonie sau renaștere spirituală, în Dicționar de Idei literare, Argonaut, Cluj Napoca, 2010, Ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu, P.287

off later, ignoring the rational voices that warn her of the dangers in Romania. The girl's real name was Sherine Khalil, but the family changed it to Athens not because they wanted to be called as a European capital, but because the name could betray her gypsy origins and that Athens had been "the goddess of wisdom, intelligence and the war"[9]. At the tender age of five, she had shown signs of being an extraordinary child, despite the fact that she came from Romanian gypsies, whom her parents only knew were unwashed, child thieves and wore an earring. Athena breaks the stereotype with her unusual inclinations, with her unusual religiosity for a girl her age, but reinforces it with her communication with invisible friends and her prophecies that come true - the stereotype of the gypsy witch comes true in the living room of her adoptive family. The same is pointed out by her husband who met her in college when he was about to fight with a girl who expressed his disdain for her because of her origins. Lukas, the moment he sees her, feels her power, but is also drawn to her physical beauty. In his case, Athena's charm is magical and erotic at the same time, creating "a connection between eros, mnemonics and indissoluble magic"[10]. The husband quotes her when it comes to her states that contradicted the rites of the Catholic church: "When I am calm or, on the contrary, very agitated, I feel that I am vibrating together with the whole Universe. And I begin to know unknown things - as if by myself, God leads my steps. There are moments when I feel as everything becomes crystal clear to me in a revelation."[11]

Athena devine inevitabil o figură de cult; este imposibil pentru ea să se ascundă, în același mod ca și vrăjitoarele nu pot evita dezvăluirea secretului lor în cele din urmă. Ea capătă o anumită notorietate ca Vrăjitoarea din Portobello ceea ce a dus la protestele unui domn reverend și congregația sa, istoricul francez, Antoine Locadour, numindu-i cercul de adepți, fanii cultului Mamei, referindu-se la Zeița Sara-la-Kali, Zeița Creației. Se fac numeroase referiri confuze în literatură la această sfântă, dar o explicație mai obiectivă vine din partea cercetătorului Ronald Lee: „trebuie să fim conștienți de faptul că adorarea lui Kali/Durga/Sara s-a transferat asupra unei figuri creștine...în Franța, asupra unei sfânte numite Sara, care face de fapt parte din cultul Kali/Durga/Sara al anumitor grupuri din India". Ea suferă, încuviințează, studiază, îi învață pe ceilalți, se luptă, uneori manipulează, face ceea ce poate - și în cele din urmă dispare din poveste. Chiar și așa, îi putem rezista? Greu. Ea păstrează distanța, rămânând rece ca o statuie grecească, un vas pentru filozofia explorată de autor. În mod aproape scizofrenic, își schimbă personalitățile Atena/Hagia Sofia de față cu actrița Andrea McCain, făcându-și declarația supremă în chipul ei de zeiță Hagia Sofia: „I am Hagia Sophia, universal wisdom. I created the world without the help of anyone except Love. I am the beginning of everything, before me there was nothing but chaos. And now, if any of you want to control the forces that have mastered chaos, don't ask Hagia Sophia. For me, love fills everything. It cannot be willed, because it is an end in itself. It cannot be cheating, because it is not related to possession. It cannot be kept closed, because it is like a river and will overflow."[12] Although she arouses love in several (male) characters, it is difficult to understand, given that she is

[9] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, București, p.26
[10] Ioan Petru Culianu, Eros și magie în Renaștere, 1484, Ediția a treia, Trad. Din franceză de Dan Petrescu, Polirom, 2003, p. 45
[11] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, București, p.35
[12] idem

contradictory and changeable, identifying with too many female mythical characters. And after pushing the limits of our imagination so far and deep, the sudden twist at the end seems somehow sudden and brutal, because the coming of the goddess of universal love was imperative for the lost postmodern man. Athens/ Hagia Sophia has shown the way to a possible reconnection with nature, with the archaic man in the modern man, and in that final moment, she leaves the stage empty in her wake. The embodiment of all possible female archetypes, priestess and goddess of the same universal cult of love, finally leaves a panicking void, a void that cannot be filled by anyone else.

Athena inevitably becomes a cult figure; it is impossible for her to hide, in the same way that witches cannot avoid revealing their secret eventually. She gains some notoriety as the *Witch of Portobello* which led to the protests of a reverend gentleman and his congregation, the French historian, Antoine Locadour, calling her circle of followers the fans of the cult of the Mother, referring to the Goddess Sara-la-Kali, Goddess of Creation. There are many confusing references to this saint in the literature, but a more objective explanation comes from researcher Ronald Lee: "we must be aware that the worship of Kali/Durga/Sara was transferred to a Christian figure...in France, on a saint named Sara, who is actually part of the Kali/Durga/Sara cult of certain groups in India"[13]. She suffers, acquiesces, studies, teaches others, fights, sometimes manipulates, does what she can - and finally disappears from the story. Even so, can we resist it? Hard. She keeps her distance, remaining cool like a Greek statue, a vessel for the philosophy explored by the author. Almost schizophrenicly, she swaps her present Athena/Hagia Sophia personas with actress Andrea McCain, making the ultimate statement in her Hagia Sophia guise: "I am Hagia Sophia, universal wisdom. I created the world without the help of anyone except Love. I am the beginning of everything, before me there was nothing but chaos. And now, if any of you want to control the forces that have mastered chaos, don't ask Hagia Sophia. For me, love fills everything. It cannot be willed, because it is an end in itself. It cannot be cheating, because it is not related to possession. It cannot be kept closed, because it is like a river and will overflow. He who tries to imprison love must separate it from the source that feeds it, but then the water he managed to separate, will become stale."[14]

Although she arouses love in several (male) characters, it is difficult to understand, given that she is contradictory and changeable, identifying with too many female mythical characters. And after pushing the limits of our imagination so far and deep, the sudden twist at the end seems somehow sudden and brutal, because the coming of the goddess of universal love was imperative for the lost postmodern man. Athens/ Hagia Sophia has shown the way to a possible reconnection with nature, with the archaic man in the modern man, and in that final moment, she leaves the stage empty in her wake. The embodiment of all possible female archetypes, priestess and goddess of the same universal cult of love, finally leaves a panicking void, a void that cannot be filled by anyone else.

[13] Ronald Lee, The Rom-Vlach Gypsies and the Kris-Romani, în Gypsy Law. Romani Legal Traditions and Culture, Walter O. Weyrauch, (Ed.), University of California Press, Los Angeles, California, 2001, P.210

[14] Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, Bucureşti, p.210-211

BIBLIOGRAPHY

Paolo Coelho, Vrăjitoarea din Portobello, tradus de Banu Gabriela, Humanitas Fiction, 2014, București, p.26

Isabel Fonseca, Bury me Standing. The Gypsies and Their Journey, Random House, Vintage Departures Edition, 1996, New York

C. G. Jung, În Lumea Arhetipurilor, trad. De Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar", București, 1994

Emanual Levinas, Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate, trad. De Marius Lazurca, Polirom, Iași, 1999

Adrian Marino, Umanismul azi, agonie sau renaștere spirituală, în Dicționar de Idei literare, Argonaut, Cluj Napoca, 2010, Ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu, P.287

Ioan Petru Culianu, Eros și magie în Renaștere, 1484, Ediția a treia, Trad. Din franceză de Dan Petrescu, Polirom, 2003, p. 45

THOUGHTS ON THE NATIONAL DESTINY. EMIL CIORAN IN THE SPIRIT OF THE 30s GENERATION

Alina Dorle

PhD, „Vasile Lucaciu" National College, Baia Mare

Abstract: The generation of young intellectuals who stood out on the Romanian cultural scene during the interwar period, the famous Generation of the `30s, is a large-scale cultural and ideological movement, within which the outstanding personality of Emil Cioran represents a reference of intellectual component. The young philosopher cultivates the consciousness of a spiritually historical mission of the generation and outlines in his publishing activity from the beginning of his career an ideological vision with nationalistic accents, viewed from a philosophical and cultural perspective. The beginning of his career is therefore under the sign of a symptomatic ideological temptation, arising from the declared spiritual and apolitical moment of the first stage of the generation's affirmation. Despite the limits and traps inherent in the interwar political landscape, his ideological attitudes remain exciting landmarks of a moment of intense spiritual experience.

Keywords: nationalism, ideology, spirituality, historical destiny

Traiectoria ideologică pe care o parcurge Emil Cioran în anii ’30 corespunde sensului evolutiv al generaţiei sale şi se integrează astfel, emblematic, în fizionomia spirituală a epocii, cu dihotomia ei specifică: o primă etapă de convergenţă spiritual culturală, din preajma anului 1930 şi o a doua etapă, de ordin ideologic şi politic, asumată cu precădere de pe la mijlocul deceniului patru.

Activitatea publicistică şi ştiinţifică a lui Emil Cioran din această perioadă de tinereţe profilează o personalitate impetuoasă, cu forţă de acaparare şi influenţă, astfel încât tânarul filosof, alături de colegul său de generaţie, Mircea Eliade, reprezintă în peisajul ideologic de dreapta, o componentă intelectuală de referenţă. De altfel, cei doi scriitori de elită au suscitat, de-a lungul secolului XX şi chiar după căderea *cortinei de fier*, numeroase controverse cu privire la implicarea lor, mai mult sau mai puţin incriminatorie, în mişcarea de extremă dreaptă din perioada interbelică, fapt care i-a pus ulterior în postura de a-şi abjura convingerile de tinereţe. Cert este faptul că, dincolo de contextele politice care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial şi care le-a determinat poziţiile de renegare, contribuţia lor intelectuală pe terenul ideologiei a creat o viziune socio-culturală revoluţionară care gravita în jurul ideii de naţionalism, ca factor stimulator de determinare a unui “destin istoric”, de accedere la dimensiunea istorismului, în terminologia lui Emil Cioran sau la “universalism”, după considerentele lui Eliade.

Imperativele de acţiune şi de determinare a poziţiilor ideologice asumate de către vârfurile generaţiei se nasc aşadar pe fondul unor permanente impulsuri de conştientizare a unui rost dat, a unei *misiuni istorice* a generaţiei, care constă in principal în

emanciparea spirituală şi culturală a României proaspăt întregite şi care era resimţită ca imanenţă şi uneori ca un ultimatum pentru depăşirea anonimatului în plan european sau a condiţiei de cultură periferică, greu tolerată de către elite.

Pe de altă parte, aceste luări de poziţii ideologice ale intelectualilor, cu sau fără activism politic militant, se raliau perfect la configuraţia structurală a epocii, în care primatul politicului ţinea de evidenţă. Chiar şi Eliade remarcă polarizarea tinerilor din ţările europene înspre mişcările politice de extremă, fie de dreapta, cum e social-naţionalismul german sau fascismul din Italia, fie de stânga. Tot în acest sens, Nae Ionescu sesizează faptul că "*există în spiritul unei epoci anumite lucruri, în aer. Paralelismul lor şi faptul că ele sunt formulate de omeni fără legătură între ei dovedeşte existenţa unui substrat configurativ comun. Nu există determinism riguros în viaţa socială, ci numai un anumit cheag care uneşte lucrurile la o anumită vreme şi care e condiţionat de ambianţă.*"[1]

În acest context, aportul intelectual al lui Emil Cioran în sfera ideologică a epocii conturează o complexitate ideatică pe fundalul formaţiei sale filosofice, ce vizează în principal cultura română, cu aspectele sale determinative, de structură psiho-antropologică, precum şi statutul ei imagologic, cu vădite implicaţii de doctrină politică revoluţionară. Viziunea sa ideologică, cu puternice reverberaţii în mişcările de extremă dreaptă, se evidenţiază atât în articolele publicate în revistele vremii, cât şi în mult controversatul volum, ***Schimbarea la faţă a României,*** unde îşi va găsi expresia desăvârşită.

Considerat "copilul rebel al generaţiei"[2], cu o expresie epatantă, uneori violentă, singular în intensitatea patosului sceptic şi nihilist, Cioran face apologia disperării şi a barbariei, pledează stringent pentru un destin istoric naţional, în stare să compenseze "golul orignar", manifestat ortogenetic de-a lungul existenţei istorice a poprului român şi priveşte, a contrario, admirativ la totalitarismele Germaniei sau ale Italiei, ceea ce îl apropie, uneori până la asimilare, cu ideologia extremei drepte, în speţă cu cea a Mişcării Legionare.

Fără a elogia legionarismul, cum a facut, de pildă, Eliade şi fără a subscrie, în termenii militanţi ai angajamentului politic, o propagandă legionară, fără a fi aşadar, un teoretician expres al acestei doctrine, Emil Cioran manifestă o afinitate mai degrabă ideatică cu dezideratul acestei mişcări ce părea să concretizeze mult aşteptatul moment de depăşire a "treptei istorice", al "saltului istoric", imperios necesar pentru trezirea conştiinţei naţionale şi intrarea pe făgaşul culturilor şi civilizaţiilor cu destin revoluţionar. Pe de altă parte, câteva din trăsăturile legionarismului, cum ar fi trăirea ardentă, pasiunea neechivocă pentru naţionalism, orgoliul etnic şi forţa de perseverenţă în lupta pentru afirmare, misticismul dus până la fanatism sau imaginea unei ordini disciplinare şi cultul dictatorului, erau consubstanţiale cu idealul vizat de către tânărul filosof al cărui temperament tumultuos şi vulcanic, afişat cu aplomb, friza extremismul.

Concepţiile sale asupra istorismului sau asupra destinului naţional, sublinierea necesităţii unei trăiri lăuntrice intense, fervoarea "demonismului" şi complacerea în iraţionalitate sunt câteva aspecte tangenţiale cu doctrina extremei drepte. În plus, nu lipseşte din panoplia ideilor nici imperativul acţiunii ca expresie netă a luptei acerbe cu

[1] Mircea Vulcănescu – ***Nae Ionescu aşa cum l-am cunoscut***, Editura Humanitas, 1992, pg.54
[2] Marta Petreu – ***Un trecut deocheat sau Schimbarea la faţă a României***, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004

deficitul ancestral al contemplaţiei care ne caracterizează. Este vorba aşadar de o adecvare cognitiv temperamentală a viziunii culturale şi politice a filosofului la extremismul ideatic al legionarismului, văzut ca realitate ultimă, în stare să răspundă la chemările epocii.

Până la asimilarea convingerilor politice şi orientarea înspre extrema dreaptă, aproximativ în toamna anului 1933, Emil Cioran se situează, conform sensului atitudinal adoptat de către generaţia sa, în sfera cultural-spirituală a manifestărilor sale intelectuale, respingând de facto orice tip de implicare politică. Este o perioadă de 3 ani, in care articolele sale publicistice prezintă un sumum de concepţii şi viziuni filosofice asupra culturii române, asupra devenirii ei ontogenetice şi afirmării pe scara valorică a popoarelor cu destin. Imaginea intelectualului român, analiza minuţioasă a spiritului vremii, perspectivismul istoric sau problematica psihologică şi antropologică a românului în faţa unui destin istoric sunt câteva din temele centrale pe care Cioran le abordează în revistele epocii. Numim aici ***Calendarul, Mişcarea, Gândirea, Floarea de foc, Azi*** sau, mai mult după conversiunea sa politică, ***Vremea.***

Această etapă de afirmare, apolitică în momentul ei iniţial, stă sub semnul unei viziuni filosofice de sorginte schopenhaueriană, care va da naştere unei dialectici a suferinţei, a trăirilor paroxistice şi a pesimismului, în volumul de eseuri ***Pe culmile disperării,*** urmând ca în etapa următoare, cu vizibilă apetenţă politică, să se resimtă din plin influenţele filosofiei lui Spengler şi Nietzsche. Însă, dincolo de rezonanţa acestora, gândirea filosofică a lui Cioran se conturează întro viziune profundă asupra vieţii, viziune ce depăşeşte conceptualul şi implică aspectele realităţii subiective, de natură psihologică şi antropologică, cu o largă aplecare înspre experimentalismul unor sentimente sau idei problematice. Poziţiile sale spirituale şi politice se desprind dintr-un fundament structural filosofic prin prisma căruia traiectoria ideologică a lui Cioran poate fi justificată şi care aspectează modulaţiilor sale interioare, psiho-sufleteşti. De altfel, filosoful însuşi mărturiseşte: „*Afirm o atitudine de viaţă, nu dintr-un calcul raţional sau dintr-o speculaţie prealabilă, ci dintr-o necesitate subiectivă şi dintr-un îndemn lăuntric la care nu pot rezista, întocmai cum nu pot rezista cu seninătate în faţa demonicelor contradicţii şi incertitudini interioare.*"[3]

În primii ani de activitate publicistică, Emil Cioran valorifică din plin „momentul spiritual" al generaţiei sale şi dezvoltă o perspectivă analitică asupra vârstei spirituale a epocii istorice în care se află. Conceptele şi ideile sale filosofice îşi găsesc aplicabilitatea pe teren autohton, fiind în permanenţă vizată cultura română cu limitele şi insuficienţele ortogenetice. De asemenea, tematica intelectualului român deţine o poziţie centrală în articolele sale, astfel încât aspectele de natură psihologică sau antropologică, de determinare a raportării acestuia la spiritul epocii, sunt puse sub lupa criticismului. De aici, o întreagă pledoarie asupra necesităţii unui destin interior al poporului, asupra perspectivismului istoric, tragic şi iraţional în esenţa sa, perceput fatalmente în dimensiunea pesimistă a conformaţiei sale vizionare. Aria tematică se interiorizează, mai ales în articolele din 1933, şi alunecă treptat înspre o preocupare mai accentuată pentru cultul iraţionalului şi al extremismului afectiv, al unei trăiri interioare paroxistice, generatoare de vitalitate, dramatism ardent, fecund şi capabil să învingă inerţia organică şi platitudinea sterilă a culturii române. După această etapă, în perioada sa berlineză, viziunea filosofului cunoaşte o schimbare de optică, nu atât în fondul ideatic al viziunii

[3] Emil Cioran, ***Împotriva istoriei şi a istoricilor,*** în ***Singurătate şi destin***, Ed. Humanitas, 1991, pg. 168.

sale, cât mai ales în ceea ce priveşte dimensiunea politicului şi a mişcărilor socio-politice din epocă, manifestând vizibil o raliere la ideologia de extremă dreaptă a Germaniei sau a Italiei. Până în acest moment însă, politicul, considerat exterior, pragmatic şi vulgar preocupărilor sale şi ale generaţiei în fond, a fost respins în favoarea unor argumente ontologice şi metafizice ale socialului: „*Politicul aparţine domeniului exteriorităţii. Din acest motiv, valorile politice sunt la periferia valorilor spirituale, iar a vorbi de primatul politicului echivalează cu un elogiu al platitudinii, nulităţii şi exteriorităţii.*"[4]

Atitudinea politică a tinerei generaţii îi provoacă aversiune şi reflexii contradictorii categorice: "*vreau să arăt pentru ce la noi toţi intelectualii evoluează înspre politică, părăsind definitiv şi iremediabil problemele «inutile» care i-au frământat temporar în tinereţe. Fenomenul devine şi mai grav cu cât însăşi noua generaţie pare a fi abandonat sensul orientării iniţiale, deoarece în locul problematicii religioase şi filosofice de acum câţiva ani, (...), ni se înfăţişează, cu un absolutism scandalos, alternativa politică şi socială a stângii sau a dreptei.*"[5]

Fenomenul i se pare revoltător lui Cioran care, aclamând sensul fatalităţii istorice şi al pesimismului originar oricărei acţiuni sociale sau politice cu intenţie progresivă, opune rezistenţă şi manifestă o totală mefienţă faţă de doctrinele politice: „*Personal nu cred în nici o doctrină socială şi în nici o orientare politică, fiindcă imperativul istoriei nu poate să-mi anuleze o perspectivă antropologică, după care sursa inconsistenţei lumii sociale şi istorice nu rezidă în insuficienţa ca atare a sistemelor ideologice, ci în insuficienţa iremediabilă a omului şi a vieţii*."[6]

Justificarea acestei ineficienţe stă de fapt la baza viziunii sale antropologice şi constituie sursa scepticismului cioranian care reverberează dinspre sfera fiinţei individuale, înspre social, căci „*cunoaşterea vieţii sociale este imposibilă fără adânci intuiţii antropologice*"[7]. Cioran vorbeşte despre un deficit organic în substanţa originară a fiinţei româneşti, un gol primordial, un minus de dinamism creator, de potenţă reacţionară, care constituie germenele unei imuabile „substructuri iraţionale" ce a determinat cursul istoric, defensiv şi lipsit de impulsul unei afirmări universaliste a poporului român. Aşadar, este vorba despre o malformaţie structurală de ordin psihologic care apare drept *păcatul originar al României*[8] şi datorită căruia, consideră filosoful în perioada sa apolitică, orice impuls de acţiune fie ea culturală sau politică, va lua cursul ratării. Şi de aici se naşte sensul iremediabil sceptic al destinului culturii române din viziunea cioraniană. Scepticismul se excercită asupra destinului naţional însuşi, asupra sensului său istoric, viciat în esenţa sa de această deficienţă: „*Există un* ***viciu substanţial*** *în structura sufletească a românului, un gol iniţial din care derivă seria de ratări ale trecutului nostru. (...) În potenţialul psihic al poporului român trebuie să existe o inadecvare, o nonconformitate în surse, care ia un contur de deficienţă substanţială. Pe când la atâtea popoare a existat o spontaneitate în germene, o iradiere activă în începuturi, o explozie nestăvilită, forma românească de viaţă suferă de lipsa*

[4] Emil Cioran, ***Între spiritual şi politc***, în ***Singurătate şi destin***..., pg. 153
[5] Ibidem, pg. 152
[6] Ibidem, pg.153
[7] Emil Cioran, ***Despre succese,*** în ***Singurătate şi destin***..., pg. 25.
[8] Emil Cioran, ***Schimbarea la faţă a României***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, pg. 57

unui dinamism primordial. (...) deficienţele actuale ale poporului român nu sunt produsul «istoriei» sale, ci istoria aceasta este produsul unor deficienţe psihologice structurale."[9]

Pe aceste considerente, reprofilarea politică a tinerei generaţii îi apare lui Cioran inutilă, superficială, chiar incriminatoare pentru pervertirea sensului iniţial, spiritual al generaţiei. Cu toate acestea, peste nu mai puţin de 3 ani, Cioran însuşi va declara importanţa politicului în social, ca „*un aspect central al vieţii şi instrumentul adevărat al istoriei*" şi va despărţi net planurile spiritual-metafizice ale filosofiei de cele obiectiv-realiste ale vieţii, considerând valorile spirituale supraistorice, supratelurice, care ţin de o oarecare forţă centrifugală de desprindere din istorie, din temporal, în timp ce politicul ţine de manifestarea imanenţei iraţionale a istoricului în temporal, ca urmare „*se înrădăcinează în viaţă mult mai mult decât spiritul*"[10], şi prezintă o aderenţă mai mare la realitatea concretă a vieţii: „*Toate viziunile de viaţă care dezvăluie sensul imanent al vieţii atribuie un loc foarte mare politicului. Nu există, după economic (care e de fapt un sclav al lui), un domeniu care să aibă mai mult caracterul de a fi în lume decât politicul.*"[11] Indiferent însă de inflexiunile, mai acute sau mai moderate ale perspectivelor sale de înţelegere socio-antropologică, se întrevede în ansamblul viziunii sale filosofice o dominantă structurală a unei tensiuni a trăirii, la început latentă, apoi manifestată în punctele critice de conversiune vizionară şi reclamată ca imperativ în aspectele culturale sau socio-politice. Este vorba despre o participaţie subiectivă în demersul istoric şi cultural al epocii, participaţie tradusă printr-un extaz al trăirilor, astfel încât arderea interioară şi disperarea ating culmile agoniei, iar îndoiala, suferinţa, pasiunea, elanul frenetic şi nebunia vitalistă conduc la o apologie a barbariei, a eroismului sau la un cult al „demonismului" dionisiac, fecund şi catalitic pentru „experienţa eternităţii": „*O pasiune cu flăcări mistuitoare va dezvolta un dinamism profund, din a cărui încordare va izbucni acea aruncare paradoxală în veşnicie*."[12]

Orientarea sa înspre ideologia extremei drepte va porni aşadar din acest substrat al tensiunii trăirii care îi va releva necesitatea imperioasă de acţiune şi imbold iraţional în planul desfăşurării istoriei.

BIBLIOGRAPHY

Emil Cioran, ***Singurătate şi destin***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991;

Emil Cioran, ***Pe culmile disperării,*** Ed. Humanitas, Bucureşti, 1990;

Emil Cioran, ***Schimbarea la faţă a României,*** Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006;

Mircea Vulcănescu – ***Nae Ionescu aşa cum l-am cunoscut,*** Ed. Humanitas, 1992;

Marta Petreu, ***Un trecut deocheat sau Schimbarea la faţă a României***, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.

[9] Ibidem, pg. 57
[10] Ibidem, pg.149
[11] Ibidem, pg.150
[12] Emil Cioran, ***Experienţa eternităţii***, în ***Singurătate şi destin***..., pag.195

AN APOCALIPTIC SCENERIO: A NEW WAR BETWEEN CHINA AND INDIA

Marian Suciu

Postdoctoral Researcher, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The Ukrainian War has brought to the forefront of our collective consciousness that a war initiated by a country with nuclear capabilities also increases the possibility of a nuclear catastrophe. In this context, we need to remember that many countries with nuclear arsenals have unresolved conflicts, such as the conflict between India and Pakistan, as well as China and India. The Sino-Indian War in 1962 and the four Indo-Pakistani Wars in 1947, 1965, 1971 and 1999 may seem to be far removed in the history book, the conflicts are still present. The Republic of India did not manage to resolve the disputes with the Islamic Republic of Pakistan and the People's Republic of China and these conflicts might still transform into nuclear wars.
The current research will start with a brief presentation of the problems that led to the conflicts between India and Pakistan, as well as India and China, and how the respective wars ended. Afterwards, the paper will emphasize how Humphrey Hawksley imagined a war between India and an allied Pakistan and China would occur and end.

Keywords: Indo-Pakistani War, Sino-Indian War, English literature, Apocalypse.

În această perioadă, lumea se află pe muchie de cuțit datorită Operațiunii Speciale lansate de Federația Rusă în Ucraina. Însă, în întreaga lume există numeroase conflicte mai mult sau mai puțin înghețate, precum cel dintre Republica Coreeană și Republica Populară Democrată sau dintre Republica Indiană și Republica Islamică Pakistan sau Republica Indiană și Republica Populară Chineză. Aceste conflicte sunt latente datorită faptului că nici unul dintre statele aflate în conflict nu a ieșit cu adevărat învingător din războaie și nici nu s-a ajuns la un compromis teritorial pentru a evita un nou război. Din nefericire, aceste conflicte din zona sud asiatică au făcut ca noul stat indian independent să se concentreze mai mult pe mărirea armatei și dotarea acesteia cu armament modern decât pe dezvoltarea economică și industrială a acestei țări gigantice.

1. Contextul geopolitic al zonei sud-asiatice

În perioada 1950-1959, Republica Populară Chineză a avut o relație foarte bună cu Republica Indiană, iar în 1954 s-a semnat Înțelegerea Panchsheel, prin care se definea respectul celor două state față de integritatea teritorială a vecinului, abținerea statelor din implicarea în politica internă a celuilalt stat, coexistență pașnică și neagresiune militară. Însă relațiile dintre cele două state s-au deteriorat datorită faptului că India nu a încheiat un acord clar de recunoaștere a granițelor cu China, dar și pentru că India a acordat statutul de azil politic lui Dalai Lama, fostul lider religios al statului tibetan. Datorită acestor acțiuni ale guvernului indian în 1961, Înțelegerea din 1954 nu a mai fost

prelungită[1], iar la granița Indiei cu China au început să apară numeroase patrule chinezești în 1962, mai ales în zona Ladakh[2]. Problema centrală a graniței Republicii Populare Chineze cu Republica Indiană pornea de la faptul că linia „de cumpănă a apelor fusese stabilită de comisia de graniță McMahon din 1914, care inclusese și un delegat chinez care parafase protocolul, deși acesta nu a fost mai apoi ratificat de guvernul chinez. De fapt, nu a existat nici un dezacord privind linia de linia de cumpănă a apelor la acea vreme când dezbaterile se concentraseră pe o linie diferită, trebuind să dividă Tibetul într-un Tibet Interior și unul Exterior [...]. Dar China comunistă a folosit faptul că înțelegerea nu fusese ratificată și a acuzat India că se agață de o moștenire imperialistă în ceea ce privea granița himalayană”[3].

Războiul sino-indian (20 octombrie 1962 – 21 noiembrie 1962) a izbucnit după ce trupele chinezești au invadat zona văii Assam, iar brigada a VII-a a Indiei a fost distrusă și comandatul ei capturat. Pe 15 noiembrie, armata chineză a lansat a doua ofensivă, capturând Walong pe 16 noiembrie, iar pe 19 noiembrie Bomdila[4]. Chinezii „i-au lăsat complet perplecși pe generalii indieni, aducând o întreagă divizie prin munți în jos, către valea Assam, și apoi retrăgând-o iar, la fel de repede cum venise”[5], deoarece aceștia „au ajuns și la Trecătoarea Karakorum într-o ofensivă rapidă și nu s-au mai retras, așa cum făcuseră în est”[6]. Pentru a face contextul și mai tensionat, „primul-ministru P.V. Narasimha Rao a vizitat China în 1993 și a semnat un acord prin care ambele părți se obligau să respecte linia de control reală”[7], dar fără să se traseze o graniță clară.

În ceea ce privește conflictele indo-pakistaneze, acestea au pornit încă din 1947 cu izbucnirea *Primului Război din Kashmir* (1947-1949), datorită faptului că populația de religie islamică dorea să fie într-un singur stat, indiferent de rezultatul referendumului din statele coloniale indiene. Acest referendum, organizat cu scopul de a pregăti transformarea coloniilor britanice din Asia de Sud în state independente, urmărea crearea a două state independente, Pakistan ca stat preponderent islamic în nordul peninsulei și India ca stat preponderent hindus - fiecare stat colonial indian a trebuit să decidă din ce țară va face parte sau dacă va rămâne independent[8]. Pe 22 octombrie 1947, Pakistanul organizează o invazie a zonei Kashmir, cu ajutor triburilor islamice locale coordonate de armata națională, dar trupele indiene reușesc să fie mobilizate la timp în zonă și începe un adevărat război, care este oprit abia pe 1 ianuarie 1949. Organizația Națiunilor Unite reușește să medieze temporar situația, o parte din zonă fiind preluată de India și o parte de Pakistan[9], iar o mulțime de oameni fug de frica discriminării religioase din zona

[1] Aldo D. Abitbol, *Causes of the 1962 Sino-Indian War. A Systems Level Appraoch,* în „Josef Korbel Journal of Advance International Studies”, nr. 1, 2009, pp. 75-76.
[2] Gerry van Tonder, *Sino-Indian War: Border Clash: October-November 1962,* Pen & Sword Books, Barnsley, 2018, passim.
[3] Hermann Kulke și Dietmar Rothermund, *O istorie a Indiei,* trad. Loredana Tiron, Editura Artemis, București, 2003, p. 354.
[4] Sheikh Mohd Arif, *Sino-India Border War,* în „Journal of Political Sciences and Public Affairs, nr. 3, 2015, p. 5.
[5] Hermann Kulke și Dietmar Rothermund, *op.cit.,* p.354.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem,* p.355.
[8] Sri Nandan Prasad, *History of Operations in Jammu & Kashmir, 1947-48,* Dehradun, Natraj Publishers, 1987, p. 12.
[9] Kudlip Singh Bajwa, *Jammu and Kashmir War, 1947-1948: Political and Military Perspective,* New Delhi, Taj Press, 2004, p. 21, 24.

indiană în cea pakistaneză și vice-versa. Însă conflictul nu se încheie aici, deoarece în 1965 începe un nou război, deoarece noul conducător militar din Pakistan, Ayub Khan, dorea să cucerească toată zona Kashmirului prin operațiunea Grand Slam, o „ofensivă rapidă, puternicele tancuri Patton ale Pakistanului trebuiau să taie orice cale ce lega India de Kashmir. […] La scurt timp după începerea operațiunii […], în 1 septembrie 1965, trupele indiene au pornit în marș către Lahore. Apoi s-a dat o mare luptă cu tancurile indiene lângă Sialkot, Pakistan, și armata indiană a înregistrat o victorie. Pakistanul se bazase prea mult pe superioritatea tancurilor americane fără a le oferi acestora suportul adecvat”[10]. Cu toate că Pakistanul a stabilit relații de prietenie cu Republica Populară Chineză, „[c]hinezii nu erau dornici”[11] să ajute Pakistanul în acest război, astfel că republica islamică a suferit o înfrângere dură, iar conducătorul militar a pierdut din credibilitate.

În perioada 3-16 decembrie 1971, Republica Indiană oferă suport militar conducerii locale din Pakistanul de Est pentru a obține independența de sub conducerea Republicii Islamice Pakistaneze, deoarece aceasta din urmă a început să îi prigonească pe bengalezii de religie hindusă și etnicii din minoritatea bihari, omorând 2 milioane de bengalezi și violând peste 200.000 de fete și femeii din această regiune[12].

În mai 1999 începe Războiul Kargil, în timpul căreia armata pakistaneză s-a infiltrat pe teritoriul indian, capturând o bucată mare de teritoriu în zona Jammu și Kashmir. Din nefericire pentru Pakistan, forțele indiene au reușit să recucerească această zonă, iar forțele armate invadatoare au trebuit să se retragă total din zona capturată, sub presiunea internațională[13].

Mai târziu, în 2003, „relațiile indo-pakistaneze au fost marcate de reluarea convorbirilor bilaterale, mediate de Statele Unite. Aceste negocieri s-au derulat pe fundalul apropierii dintre New Delhi și Washington. […] În octombrie 2003, New Delhi a propus Islamabadului adoptarea unei serii de măsuri de creștere a încrederii, și a început discuții cu separatiștii din Kashmir, grupați în Conferința tuturor partidelor pentru libertate […]. Pakistanul a răspuns în noiembrie printr-un armistițiu unilateral”[14].

2. Despre posibilul conflict din zona Asiei de Sud în romanul lui Humphrey Hawksley

Un posibil conflict armat în zona Asiei de Sud este o realitate datorită relațiilor tensionate dintre India și China, dar și dintre India și Pakistan. Însă Humphrey Hawksley, un reputat jurnalist britanic, explorează această posibilitate în romanul *Focul dragonului* (*Dragon Fire*), apărut în anul 2000. Romanul pornește de la realitatea geopolitică asiatică, pe care o menționează pe pagini distincte din interiorul romanului, astfel încât acțiunea care se desfășoară în mod ficțional să poată fi ușor delimitată de realitate istorică.

[10] Hermann Kulke și Dietmar Rothermund, *op.cit.,* p. 356.
[11] *Ibidem.*
[12] Sarmila Bose, *The Question of Genocide and the Quest for Justice in the 1971 War,* în „Journal of Genocide Research”, nr. 13, 2011, p. 400.
[13] Anuj Panday, *The Stability-Instability Paradox: The Case of the Kargil War,* în „Penn State University Journal of International Affairs”, vol. 1, nr. 1, 2011, pp. 9, 12.
[14] Mihai V. Zodian, V. Zodian, Sebastian Oprescu, *India și Asia de Sud,* în „Lumea 2013. Enciclopedie politică și militară (Studii strategice și de securitate)”, Teodor Frunzeti și Vladimir Zodian (eds.), Rao, București, p. 471.

Focul dragonului introduce cititorul într-o lume a posibilităților, în care o serie de evenimente nefaste poate conduce la izbucnirea unui război în care Pakistanul se aliază cu China pentru a reduce teritoriul controlat de India. Astfel că, romanul lui Humphrey Hawksley nu se poziționează clar într-un anume gen de literatură, deoarece poate fi încadrat cu anumite rețineri atât în literatura istoriilor alternative, sau în cea apocaliptică, cât și în literatura lumilor distopice.

Factorii care conduct la conturarea unui conflict între Republica Populară Chineză și Republica Indiană în cartea lui Humphrey Hawksley sunt misiunea neautorizată a unui grup de soldați din Forțele Speciale de Frontieră, care reușesc să elibereze un important lider religios tibetan, Lhundrub Togden, dar și să creeze tulburări civile în zona Tibetului, și trimiterea de arme, precum „rachetele *East Wing DF-21* și lansatoare pentru acestea și rachete de apărare anti-balistică (TMD) KS-1”[15], din Republica Populară Chineză în Republica Islamică Pakistan. De asemenea, în timp ce între China și India se conturează un conflict, un atac cu o rachetă Stinger în Pakistan distruge elicopterul în care se aflau responsabilul pe securitate internă a Indiei, Indrajit Bagchi, și alți diplomați ce au participat la o reuniune a Camerei de Comerț din Kashmir. Acolo, aceștia au sugerat faptul că zona se va transforma dintr-o zonă tampon, de război, într-o zonă economică importantă. În momentul în care diplomații aflați în Pakistan nu răspund la telefon, armata indiană lansează un atac aerian din teritoriul indian. În același timp, în statul islamic are loc o lovitură de stat prin care un general, Mohamed Hamid Khan, preia puterea și atacă zona Kashmir din India pentru a elibera populația musulmană de sub ocupația indiană. După o perioadă de violență, noul lider Hamid Khan discută cu prim-ministrul indian și îi cere organizarea unui referendum pentru independență în Kashmirul indian și cel pakistanez. Prim-ministrul refuză, ceea ce amplifică războiul.

Având în vedere faptul că „influența indiană în Comunitatea Asiei de Est este marginală”[16] și că nimănui din zona Asiei de Est și Sud-Est nu îi prea pasă de ceea ce face sau ce dorește India, în cazul unui conflict precum cel descris de Humphrey Hawksley în romanul său, India nu va reuși să adune prea mulți aliați. Chiar dacă India face parte din alianța BRICS a economiilor emergente, credem că fiecare stat își va urmări propriul interes în cazul izbucnirii unui război. Aici poate fi observată atitudinea conducătorilor Indiei și Chinei la întâlnirea Organizației de Cooperare Shanghai din Samarkand, când l-au făcut pe președintele Rusiei să îi aștepte[17].

În conflictul cu Pakistan, statul islamic primește ajutoare militare de la chinezi și acces la sistemul de sateliți chinezești în schimbul anihilării grupărilor radicale islamice și a informațiilor obținute de structurile de securitate pakistaneze despre zona Tibet și Xinjiang. Însă chiar și cu acest ajutor, armata pakistaneză nu reușește să cucerească zona indiană a Kashmirului sau să îl oblige pe președintele Indiei, pe cale diplomatică, să accepte unui referendum în zona Kashmirului pentru ca oamenii de acolo să aleagă dacă vor un Kashmir independent sau să aparțină de India sau Pakistan.

În ceea ce privește conflictul cu Republica Populară Chineză, autorul ilustrează un scenariu apocaliptic în care, după atacul armatei indiene asupra unei garnizoane

[15] Humphrey Hawksley, *Dragon Fire*, Macmillan, London, 2000, p. 93.
[16] Parag Khanna, *Lumea a doua. Imperii și influență în noua ordine globală,* Polirom, Iași, 2008, p. 251.
[17] Mark Katz, *The Quagmire in Ukraine is Making Russia a Less Valuable Ally for Others,* în „Time”, 21 septembrie 2022. Disponibil pe https://time.com/6215285/russia-ukraine-war-allies-impact-geopolitics-influence/, vizualizat azi 21.09.2022.

chinezești din Myanmar și a bazei navale din insulele Hanggyi, China lansează un atac nuclear asupra unei garnizoane militare indiene de lângă Mumbai, ceea ce duce la moartea a 200.000 de oameni. Acest atac face ca prim-ministrul indian să lanseze o contraofensivă printr-o rachetă nucleară spre Beijing, iar conducătorii din China lansează o nouă rachetă nucleară asupra Indiei, mai precis asupra biroului conducătorilor indieni din Delhi, dar în același timp dau ordinul de oprire a ostilităților.

Cartea lui Humphrey Hawksley, bazată pe istoria recentă a zonei sud asiatice, dar care mai apoi deviază în domeniul fantasticului, reușește să atragă cititorul prin faptul că îmbină „realitatea vieții politice cu misteriosul mod în care lucrează inspirația fantastică pentru justiție, dreptate socială, rasială […] sau de un alt fel de dreptate”[18]. De asemenea, *Focul Dragonului* evidențiază modul în care două economii emergente s-ar putea duela diplomatic și pe câmpul de război pentru obținerea recunoașterii ca unică putere asiatică. Acest lucru ar putea duce la un război nuclear dacă conducătorii statelor asiatice nu vor lăsa orgoliile deoparte pentru a negocia, bazându-se pe posibilitatea pierderilor umane civile, deoarece armele și efectele acestora nu pot fi controlate exact și victimele civile nevinovate nu sunt excluse.

Humphrey Hawksley preciza, într-un interviu din 2020, că situația s-a schimbat puțin, China îmbunătățindu-și mai mult capacitățile cibernetice, iar „India deține 14 submarine față cele 68 de submarine chinezești, 1488 de avioane de atac indiene față de 2615 chinezești, dar totuși India are avantajul experienței numeroaselor războaie”[19] moderne.

În concluzie, putem afirma că romanul lui Humphrey Hawksley este un avertisment asupra unor evenimente care ar putea izbucni în zona sud asiatică, dacă cele două puteri economico-militare s-ar confrunta. Din nefericire, oamenii nu învață din greșelile trecutului, iar posibilitatea ca evenimentele acestui text fantezist să devină realitate este foarte mare, deoarece fiecare vrea să fie singurul câștigător și din ce în ce mai puțin apelăm la colaborare și cooperare.

BIBLIOGRAPHY

Abitbol D. Aldo, *Causes of the 1962 Sino-Indian War. A Systems Level Appraoch*, în „Josef Korbel Journal of Advance International Studies”, nr. 1, 2009, pp. 74-88.

Bajwa Kudlip Singh, *Jammu and Kashmir War, 1947-1948: Political and Military Perspective*, New Delhi, Taj Press, 2004.

Gilani Iftikhar, *Kashmir embedded in China's goal for supremacy: Author. British author Humphrey Hawksley in his novel 20 year ago portrayed war between India, Pakistan and China,* în „Asia Pacific”, 11.07.2020. Disponibil pe https://www.aa.com.tr/en/asia-pacific/kashmir-embedded-in-chinas-goal-for-supremacy-author/1907029#, vizualizat azi 21.09.2022.

Hawksley Humphrey, *Dragon Fire*, Macmillan, London, 2000

[18] Ramon Saldivar, *Historical Fantasy, Speculative Realism, and Postrace Aesthetics in Contemporary American Fiction*, în „American Literary History”, nr. 3, 2011, p. 596.

[19] Iftikhar Gilani, *Kashmir embedded in China's goal for supremacy: Author. British author Humphrey Hawksley in his novel 20 year ago portrayed war between India, Pakistan and China,* în „Asia Pacific”, 11.07.2020. Disponibil pe https://www.aa.com.tr/en/asia-pacific/kashmir-embedded-in-chinas-goal-for-supremacy-author/1907029#, vizualizat azi 21.09.2022.

Katz Mark, *The Quagmire in Ukraine is Making Russia a Less Valuable Ally for Others,* în „Time", 21 septembrie 2022. Disponibil pe https://time.com/6215285/russia-ukraine-war-allies-impact-geopolitics-influence/, vizualizat azi 21.09.2022.

Khanna Parag, *Lumea a doua. Imperii și influență în noua ordine globală,* Polirom, Iași, 2008

Kulke Hermann și Rothermund Dietmar, *O istorie a Indiei,* trad. Loredana Tiron, Editura Artemis, București, 2003.

Mohd Arif Sheikh, *Sino-India Border War,* în „Journal of Political Sciences and Public Affairs, nr. 3, 2015, pp. 1-7.

Panday Anuj, *The Stability-Instability Paradox: The Case of the Kargil War,* în „Penn State University Journal of International Affairs", vol. 1, nr. 1, 2011, pp. 7-14.

Prasad Sri Nandan, *History of Operations in Jammu & Kashmir, 1947-48*, Dehradun, Natraj Publishers, 1987.

Saldivar Ramon, *Historical Fantasy, Speculative Realism, and Postrace Aesthetics in Contemporary American Fiction,* în „American Literary History", nr. 3, 2011, pp. 574-599.

Sarmila Bose, *The Question of Genocide and the Quest for Justice in the 1971 War,* în „Journal of Genocide Research", nr. 13, 2011, pp. 393-419.

Tonder Gerry van, *Sino-Indian War: Border Clash: October-November 1962*, Pen & Sword Books, Barnsley, 2018.

Zodian Mihai V., V. Zodian, Sebastian Oprescu, *India și Asia de Sud,* în „Lumea 2013. Enciclopedie politică și militară (Studii strategice și de securitate)", Teodor Frunzeti și Vladimir Zodian (eds.), Rao, București, pp. 447-49

BILINGUALISM AND SELF-TRANSLATION IN SHAFAK'S NOVELS

Mihaela Ichim

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Elif Shafak, a well-known novelist of Turkish origin, is one of the numerous contemporary authors who write their novels in two languages, although she was initially a monolingual subject. Oscillating between Turkish and English, Shafak situates herself in-between two worlds which she attempts to reconcile and in-between two languages which give her the opportunity to explore. In this paper, I will focus primarily on the analysis of Elif Shafak's works as belonging to a bilingual writer who explores her literary creativity to the fullest and who is aware that commuting between languages and between cultures is a source of richness. Through her bilingualism, Elif Shafak becomes a cultural mediator between two cultures and, often, between two continents which share a different vision of the world.

Keywords: bilingualism, self-translation, creativity, mediation, identity

In the 21st century, in an era of unprecedented technological progress and ample migrations to the West, globalization has affected all aspects of human life, including culture. In *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, Yasemine Yildiz speaks about the appearance of new *linguascapes (*my emphasis) and argues that the shift from a monolingual to a bilingual paradigm is a visible effect of globalization; in other words, globalization determines numerous contemporary authors to embrace bilingual writing and to abandon the monolingual construction which "put the native language and ethno-national identity of the writer into the forefront" (2012:112). The monolingual paradigm started its dominance towards the end of the 18th century, when powerful nation states were created, citizens were encouraged to use solely their mother tongue and governments from various countries, such as Germany, France and Turkey, implemented all sorts of programs designed to consolidate national language and, implicitly, nationalism. Yildiz contends that the concept of mother tongue blocks the possibility of multiple attachments and denies the individual the opportunity to attach himself to other languages; numerous writers have seen in the foreign language a pathway to freedom, a way of enriching their linguistic and cultural experiences, a modality of recovering from the trauma associated with the mother tongue. Consequently, monolingualism is associated with nationalism and ethnocentrism, whereas bilingualism determines the subjects to incessantly question their identity: "The postmonolingual condition, in other words, is not resolved by a one-time move beyond the mother tongue, but requires constant reinvention and questioning of the underlying concepts of language and identity." (2012:142). As will be seen in this paper, Shafak's interrogation with respect to identity and belonging never ceases and that it surfaces, in various forms, in most of her novels. In *The Bastard of Istanbul*, for instance, personal, national and cultural identities intertwine in the protagonists' obsessive quest for a sense of belonging.

It should be noted, however, that bilingualism is not a creation of the 21st century. As pointed out by Jan Walsh Hokenson and Marcella Munson (2007:1), the creation of a text in two languages dates back to the Middle Ages, where self-translation between Latin and the vernaculars was a common phenomenon. We witness a diminution of self-translation during the consolidation of nation-states; in 1813, Schleiermacher argued that one could create original work only in one's mother tongue and linguistic nationalism prevailed in the 18th and 19th centuries. However, numerous notorious authors produced works in two or more languages in the 18th and 19th centuries, including Vladimir Nabokov (Russian/English), Samuel Beckett (English/French), Oscar Wilde (English/French), Franz Kafka (German/ Czech), Isak Dinesen (Danish/English) and Halide Edip Adivars (founder of modern Turkish literature who also wrote in English). Many of these writers lived in exile and travelled a lot; thus, they experienced what Yildiz called a state "of displacement outside the nation-state" (2012:113). At present, self-translations are an undeniable reality, a characteristic of the literary and cultural environment of the 21st century, which promotes multilingualism and cultural diversity.

Elif Shafak, a well-known novelist of Turkish origin, is one of the numerous contemporary authors who write their novels in two languages, although she was initially a monolingual subject. After writing her first four novels in Turkish, Shafak switches to English with *The Saint of Incipient Insanities* (2004), the first novel originally written in English, which brought her international recognition; this was followed by *The Bastard of Istanbul* (2007), *The Forty Rules of Love* (2010), *Honour* (2012), *The Architect's Apprentice* (2014), *Three Daughters of Eve* (2016), *10 Minutes 38 Seconds in This Strange World (2019), How to Stay Sane in an Age of Division* (2020) and *The Island of Missing Trees* (2021). Shafak's decision to write in English is not surprising, if we take a quick look at her biography: born in Strasbourg, France, Shafak moved to Istanbul when she was a baby and left Turkey at the age of 10 to go live with her mother in Spain. As a grown up, she has lived in Istanbul and in the United States, before moving to the United Kingdom. As she states in the *Meridians* interview: "My past and my fiction have been deeply shaped by the notion of borders and the endeavour to transcend these." (2003:83) Thus, Shafak situates herself in-between two worlds which she attempts to reconcile and in-between two languages which give her the opportunity to explore. Shafak's turn to another language was deliberate, as it enables her to put her creativity to work. In *Dreaming in English*, Shafak speaks about her decision to write in English, to which she associates attributes such as flexibility, versatility and openness. Furthermore, the English language has enabled Shafak to explore all the nuances of humor: "My writing has a lot of humor, and I found it difficult to deal with that desire for humor in Turkish because the language is so disenchanted; it left no room for irony. [...] In English, I found more gates for that humor, additional doors." [1]

Shafak's detachment from her mother tongue has made her aware of the fact that "you can lose your native tongue" [1] and "you cannot take it for granted" (*Ibidem).* As we learn from the Turkish novelist, "It's precisely because I lost contact with my language, and because I felt like an outsider when I came back to that language, that I pay more attention and maybe value the language more than other Turkish novelists." [1] Hence, Shafak's temporary "abandonment" of her native tongue for a while has actually contributed to her paying more attention to "the subtleties of the language" (*Ibidem).*

Throughout the years, attempts have been made to characterize Elif Shafak's fiction as Turkish American literature or to include it in the framework of minority literature or postcolonial discourse. Elena Furlanetto argues that writers such as Halide Edip, Selma Ekrem, Güneli Gün, Elif Shafak and others use English as their literary language and "extensively engage with issues such as ethnicity and identity" (2017:15). Although Shafak does indeed attempt to redefine Turkey as a multicultural space and challenges the Kemalist doctrine based on ethnicity, it should be highlighted that Shafak does not write exclusively in English and has not abandoned her mother tongue. In my study, I will focus primarily on the analysis of Elif Shafak's novels as belonging to a bilingual writer who explores her literary creativity to the fullest and who is aware that commuting between languages and between cultures is a source of richness.

Yasemin Yildiz is not the only linguist to support the idea according to which creativity can be more efficiently achieved through bilingualism. Tej K. Bhatia and William C. Ritchie adhere to the same idea, which they expose in an article entitled *The Bilingual Mind and Linguistic Creativity,* where language mixing appears as a "natural outcome of the bilingual mind" (2008:14). According to these authors, language mixing appears as a marker of multiple identities, an indispensable feature of creativity, easily distinguishable in bilingual writers.

In *Dreaming in English,* her postface to *The Bastard of Istanbul,* Shafak confesses that commuting between Turkish and English has made her more aware of the differences and incompatibilities between the two languages: "I refuse to make a choice between English and Turkish; in truth, it is the commute back and forth between the two that fascinates me to this day. As a nomad, I pay extra attention to those words that cannot be ferried from one continent to the other. I am more aware: of idioms, colloquialisms and street slang; meanings and nuances; linguistic cracks, gaps and silences." (2007:362) Furthermore, Shafak's detachment from her mother tongue enables her to see things more clearly and to question the national myth of homogeneity; Shafak has repeatedly condemned the purge of the Turkish language and inserts words of Arabic and Persian origin in her novels, providing explanations for the Western readership, when she sees fit. Thus, Shafak rejects the monolingual paradigm and the exclusions it generates, for all her writings advocate for peaceful resolution of cultural conflicts and for acceptance of others.

In *You have to follow the story* [2], Shafak gives us an insight into her perspective with respect to the two languages in which she writes her novels and which reflect reality in their unique way: "I did not grow up bilingual and I love to commute between languages. For me writing in Turkish is more emotional and writing in English is more cerebral – it gives me the cognitive distance to work things out."

Aware of the major role literature plays in building culture, the Turkish novelist becomes, willingly or not, an ambassador of Turkey in the Western world. As a bilingual writer, Shafak chooses to write her novels in English and translate them into Turkish, enjoying the freedom that only a self-translator can have: "Separation can be a form of connection. Writing in English creates a cognitive distance between me and the culture I come from; paradoxically, this enables me to take a closer look at Turkey and Turkishness." (2007:363)

Self-translation: a special form of bilingualism?

Defined as "the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking" (Grutman, 2009:257), self-translation is currently a widespread phenomenon, especially amongst postcolonial and minority writers. Thus, self-translation has begun to arouse the translation scholars' interest after a long period of marginalisation, as they could not fit the conventional frames of discussion which revolved around concepts such as original vs. translation, source vs. target text, fidelity of translation, etc.

Susan Bassnett considers the concept of self-translation "misleading and unnecessary". In *The self-translator as rewriter,* she discusses self-translation as creative reworking and highlights the fluidity of the process: "Self-translation involves far more than working from a source text and rendering it into another language; rather, it involves rewriting across and between languages, with the notion of an original as a fluid rather than a fixed concept…Therefore, translating one's own writing seems to involve more than interlingual transfer, it involves reconstructing." (2013:19-20).

Hokenson and Munson have written a comprehensive monograph on bilingualism, in which self-translation is described as "a bilingual literary field, with its own technical properties and dialogic relations to differential audiences" (2007:168). The authors conduct an analysis of literary translation in the West throughout the centuries and attempt to highlight continuities across versions rather than focus on dissimilarities. In this unique monograph, the translation scholars lay emphasis on the undeniable power of the self-translator to bridge audiences in an unparalleled way: "If one construes the bilingual text as bi-discursivity focusing outward to cultural spaces, then self-translation emerges into view as a cultural and historical practice bridging audiences in unique ways." (2007:207) According to the authors of *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation,* "… *the bilingual text* refers to the self-translated text, existing in two languages and usually in two physical versions, with overlapping content" (2007:14, my emphasis). As will be seen, self-translation challenges numerous concepts which are extensively used in the field of translation studies, starting from the source text – target text dichotomy. Shafak acknowledges that she basically rewrites the Turkish novels, which she initially writes in English: "I write my novels in English first. The English is translated into Turkish by professional translators (...), and I then take the new Turkish version and rewrite it with my rhythm, my energy, my vocabulary." (2007:362). The original/translation dichotomy is also blurred, as Shafak's rewritings cannot be included in the conventional category of translations.

Hokenson and Munson portray self-translators as mediators between two cultures. The privileged position of self-translators enables them to freely modify and even combine their texts, adjusting them as they deem appropriate, for the audiences they target: "bilingual writers cannot be reduced to a single cultural identity but thrive in the middle region of overlaps. Writing from the midzone, the bilingual self-translator does not just bridge the gaps between cultures but combines them as a single subject living bilingually, and writes both languages with one hand" (2007:165). Self-translators have more freedom when juggling languages, they can create their own literary style and play with words as they see fit, without having to justify their choices.

In their Introduction to the volume *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Olga Castro, Sergi Mainer and Svetlana

Page speak about the existence of two approaches to translation. According to the editors, the first approach focuses on the power-dominance relationship, on the collision between major and minority cultures and nations, whereas the second approach highlights the *in-between space* of the self-translator, his privileged position as author and translator, which gives him unquestionable freedom and autonomy: "Whenever bilingual writers decide to self-translate their own words into another language in which they are competent, they nearly always play a double role as authors and translators affiliated to two different and often competing literary systems. Self-translators' double affiliation in multilingual contexts places them in a *privileged position to problematise power and to negotiate identities*." (2017:11, my emphasis)

Anthony Cordingley (2013) also stresses the authorial liberty of self-translators and argues that self-translations are in fact new versions or new originals of a text; due to his special status, the translator can put his creativity to use during the rewriting process, without being sanctioned for his decisions. Arzu Akbatur writes a very insightful and innovative article with respect to Elif Shafak's novels as self-translations, taking *The Bastard of Istanbul* as a case in point. The translation scholar argues that *The Bastard of Istanbul* explores "the relations between self-translation and writing in English" (2017:120) and sets out to examine the work of Shafak as belonging to the category of minority writers of non-Western origin who choose to write in a major language. Thus, he claims that Shafak's novels written in English are actually self-translations and attempts to prove that in this novel Shafak tackles with "the relation between self-translation, power and representation"(2017:125). According to Akbatur, "the novel is represented…metonymically…as *standing for* or *speaking for* a generalized and abstract notion of Turkey" (2017:127, author's emphasis), whereas Shafak "becomes the "self-translator" of her native culture interpreting it for foreign readers" (*Ibidem*). The author points out that Shafak adopts an interventionist role in her novels, calibrating "the texts to suit two different readerships" (*Ibidem)* and contends that the choices made by Shafak reveal the fact that she is well aware of the target readers' expectations.

Rainier Grutman distinguishes between exogenous and endogenous bilingualism: exogenous bilingualism applies to writers/self-translators who learned a new language in order to communicate with the outside world (Beckett, Nabokov, Julian Green), whereas endogenous bilingualism is a sort of *internal* bilingualism, "a structural or systemic aspect of the speech community they grew up and were educated in (Mistral, Pirandello, Tagore)" (2017:71). Another important observation made by Grutman refers to the symmetry/asymmetry of the languages which do not carry equal weight: whereas some self-translators work with two widespread languages, such as English and French or English and Russian, most self-translators have at their disposal a mother tongue which is less widely used and consequently find themselves in the position of being forced to choose between authenticity and universality, as is often the case of minority writers. If we consider Grutman's classifications, we may argue that Elif Shafak is an exogenous bilingual who juggles two languages which are in a relation of asymmetry: the English language is symbolically and/or socially dominating and has definitely brought Shafak the international recognition that would have been more difficult to gain, had she written only in Turkish. Finally, according to Grutman, "self-translation…is a sociocultural phenomenon whose manifold manifestations have only just started to be investigated"

(2017:76), a remark which may be regarded as an invitation to further explore a field that has been underresearched by translation scholars and linguists.

Some self-translators argue that the self-translation process is painful and difficult, as it makes one think of a divided mind and a divided world; this is the case of Nancy Huston, who writes her novels in English and French. Other self-translators enjoy writing in several languages and perceive self-translation as a means of exploring their multiple identities. Elif Shafak offers a case in point, as she has repeatedly stated that she has multiple identities and that she enjoys exploring all the facets of her *self.* In Shafak's view, identity is a fluid concept, the result of multiple cultural encounters and experiences.

In her article entitled "Writing in translation: A new self in a second language", Elin-Maria Evangelista speaks about the perspective of gaining a new self through translation and stresses the undeniable relationship between self-translation and identity. She defines self-translation as "the translation process occurring when a bilingual writer chooses to write in a second or acquired language, translation thereby forming an integral part of the 'original' creative writing process." (2013:178) and, just like Shafak, places emphasis on the sense of playfulness and detachment which prevails when writing in a second language. She refutes the idea of analyzing self-translation from the perspective of loss and betrayal in relation to the mother tongue and advocates for viewing self-translation as a modality of exploring various aspects of the self: "writing in a second language…does not have to mean loss of identity or betraying the 'original' self, but a further exploration of different aspects of the self, where the distance created from a learnt language lends itself to experimentation and a certain sense of freedom, sometimes allowing one to speak about the past in a way otherwise not possible, although this past may have been lived in a different language." (2013:185)

A bilingual by choice, Elif Shafak moves from the East towards the West in her personal search for identity and, with her first novel written in English, she becomes a mediator between two different civilizations whose cultural identities have been built based on oppositions throughout the centuries. Shafak's bilingualism has contributed to the enrichment of her prose and to the expansion of her linguistic and cultural horizons; Shafak's refusal of the monolingual paradigm is a gain for herself, as a writer who seizes the opportunity of exploring the multiple facets of her self, as well as for her readers, who get to enjoy Shafak's thought-provoking writing, the outcome of her incessant commuting between languages and cultures.

BIBLIOGRAPHY

Akbatur, Arzu. "The Power and Burden of Self-Translation: Representation of "Turkish Identity" in Elif Shafak's *The Bastard of Istanbul". Self-Translation and Power Palgrave Studies in Translating and Interpreting*, 2017, pp. 119-141, DOI:10.1057/978-1-137-50781-5_6.

Bassnett, Susan. "The self-translator as rewriter". *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture,* (ed. Anthony Cordingley), London/New York: Bloomsbury, 2013, pp. 13-25.

Bhatia, Tek K. and Ritchie, William C. "The Bilingual Mind and Linguistic Creativity". Journal of Creative Communications, 3:5, 2008, pp. 5-21, DOI: 10.1177/097325860800300102.

Castro, Olga, and Sergi Mainer, and Svetlana Page, editors. *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave MacMillan UK, 2017.

Cordingley, Anthony, editor, and contributors. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London/New York: Bloomsbury, 2013.

Evangelista, Elin-Maria. "Writing in translation: A new self in a second language". *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, (ed. Anthony Cordingley), London/New York: Bloomsbury, 2013, pp. 177-187.

Furlanetto, Elena. *Towards Turkish American Literature: Narratives of Multiculturalism in Post-Imperial Turkey*. Peter Lang AG 2017, https://www.jstor.org/stable/j.ctv6zdc2s

Grutman, Rainier. "Self-translation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (ed. Mona Baker), London: Routledge, 2009, pp. 257–260.

Hokenson, Jan Walsh, and Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Self-translation*, Manchester: St Jerome, 2007.

Shafak, Elif. "Migrations: A Meridians Interview with Elif Shafak". *Meridians*, vol. 4, no.1, 2003, pp. 55-85, http://www.jstor.org/stable/40338823.

---."Crossover artists: Writing in Another Language". PEN America: A Journal for Writers and Readers, April 2007, [1] https://pen.org/elif-shafak-crossover-artists-writing-in-another-language/.

---."You have to follow the story". Curtis Brown Creative, 2020, [2] https://www.curtisbrowncreative.co.uk/elif-shafak-and-jonny-geller-interview/.

---. *The Bastard of Istanbul*. London: Penguin Books, 2007.

---. *Three Daughters of Eve*. London: Penguin Books, 2017.

---. *Honour*. London: Penguin Books, 2013.

Yildiz, Yasemine. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual condition.* New York: Fordham University Press, 2012.

CHILDREN'S FANTASY LITERATURE AND MOVIE. THE COMMON TRANSARTISTIC

Manuela Varga

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: The genre of fantasy literature has gained ground in the fields of the arts, being included in the making of film art and visual electronic game designs. There is that influence of myths, legends whose presence is evident in the concept of fantasy. Initially, this type of fiction was synonymous with children's literature and seen as an escape from reality. The presence of magical elements and supernatural phenomena were considered standard points for highlighting the youthful side of fiction. The fantasy was a distant realm even if in a way connected to the real world and the characters attracted to magical and imaginary events and happenings. Wizards, witches, dragons, monsters, castles and caves, swords and black magic, talking animals and humans turning into beasts, undiscovered mysteries, impossible journeys, epic battles with supernatural beings, deities and demons: an endless list of to those popular elements with fantastic content.

An analysis of the modern dimension of fantasy fiction can be carried out in three dimensions: realism, audience and classification. While the main concern of literature is that detailed study of human life, fantasy writing is somewhat disregarded for inventing one's own realms instead of mirroring reality as we know it. For those who perceive literature as a reflection of the world subject to human senses, stories that break from reality and are based only on the writer's imagination, they become secondary literature, that pleasant form of delight that often exposes literary depth, and thus condemned. to remain in the sphere of popular culture.

The article that I propose has as its objective the transposition of the fantasy literary text for children into cinematographic screenings considered very successful from the point of view of imaging, textual communication as well as the message transmitted by the author in the literary creation. English and American fantasy literature of the 20th century and the beginning of the 21st century experienced an evolution of literary genres that developed in accordance with the historical context and the specific period to which they belong, addressing very varied themes such as the existence of parallel worlds, the interference of fantastic characters in the real world, the need for super heroes in the modeling of human character, but also themes that show the importance of friendship, love in the behavioral and relational manifestation with those around.

Film and television adaptation of children's literary texts plays a crucial role in the cultural reproduction and transformation of childhood, being a real and rich source for examining how cultural values and ideologies are transmitted and adapted. Historically, media adaptations have always had a bias towards adapting literary sources, especially canonical or "classic" children's literary texts, with the earliest literary adaptation being a children's fantasy novel: the silent film of Cecil Hepworth's 1903 Alice's Adventures in Wonderland.

Keywords: fantasy, imaginary, screenplay, secondary worlds, symbolism

Ca punct de plecare în definirea literaturii *fantasy* pentru copii, trebuie pornit de la definirea literaturii pentru copii şi ceea ce reprezintă aceasta în contextul elementelor definitorii şi caracteristice încadrării conceptului de *fantasy* în literatura pentru copii. Există multe definiţii şi interpretări, în funcţie de timpul percepţiei acesteia, precum şi filtrul lingvistic, cultural al textului literar şi al mesajului transmis. Este acel tip de literatură care oglindeşte prin personajele sale vremurile şi trăirile istorice, precum şi acel model de comportament social, model arhetipal de familie, model de comunicare interrelaţional între cei mai mici membri ai societăţii.

În viziunea lui Kimberly Reynolds, literatura pentru copii este una din primordialele forme prin care cei mici au contact cu poveştile, jucând un rol important în conturarea modului de a percepe şi de a înţelege lumea. „Poveştile sunt cheia sursă a imaginilor, vocabularului, atitudinilor, structurilor, şi explicaţiilor de care avem nevoie în contemplarea experienţei; deoarece atunci când este îndreptată către copii au într-un fel sau altul legătură cu diferite tipuri de educaţie, pot fi considerate transmiţători de informaţie despre schimbări în cultură, trecute şi prezente”[1].

Se ştie că scrierile pentru copii suprapun de exemplu viaţa de familie cu cea instituţională, oficialul cu neoficialul, clasa superioară cu cea inferioară şi adesea include elemente vizuale ceea ce înseamnă că materialul scris pentru copii poate fi considerat o sursă preţioasă de informaţii istorice de la cum arătau copii în trecut şi mediile în care au trăit, la magazine, servitori, tratamente ale bolilor, religie, războaie, migraţie, dezvoltare ştiinţifică, explorare şi multe altele[2].

În continuare apare acel punct de discuţie, este literatura pentru copii un gen literar adresat exclusiv receptorului – copil sau include structuri lingvistice care nu vor face distincţie în elaborarea unui discurs literar distinct.

Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, în lucrarea sa *Literatura pentru copii. Sinteză critică* identifică semantismul acestui gen literar „ cel puţin în primă instanţă, contemplând genul în diacronie, putem constata că literatura pentru copii n-a prezentat mereu acelaşi lucru, că semnificaţia acordată sintagmei a variat în timp, iar fluctuaţii semantice au prezentat ambii termeni care o compun: *literatură,* respectiv *copil(ărie).* Literatura, de exemplu a putut (şi, pentru unii, mai poate şi astăzi) să însemne orice este scris, indiferent de finalitate şi/sau întrebuinţare”[3].

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *fantasy* provine din grecescul „phantasia” care tradus însemnă a se face vizibil, iar literatura *fantasy* reprezintă nevoia noastră personală şi căutarea universală a unor realităţi adânci şi a adevărului etern. *Fantasy* este ficţiunea imaginativă care ne permite să explorăm marile mistere ale vieţii nefiind limitaţi de mărime, timp, sau spaţiu. Mult mai specific, literatura *fantasy*, ca şi celelalte forme de mit, izvorăşte din dorinţa umană de a înţelege lupta dintre bine şi rău. Toată mitologia veche reflectă aspectele acestei lupte; noi încă creăm şi folosim mitul, prin literatura *fantasy*, cu scopul de a o înţelege. În aceasta stă puterea *fantasy*-ului şi a mitului, pentru că această luptă nu are sfârşit[4].

---

[1] Kimberly Reynolds, *Children’s Literature. A very short Introduction*, Oxford University Press, 2011, p. 18

[2] *Ibidem*, p.19

[3] Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, *Literatura pentru copii. Sinteză critică*, Universitas XXI, Iaşi, 2008, p.22

[4] Pamela S. Gates, Susan B. Steffel, Francis J. Molson, *Fantasy Literature for Children and Young Adults*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland and Oxford, 2003, p.2

Strămoşii direcţi ai literaturii *fantasy* de astăzi sunt poveştile tradiţionale populare şi cele nemuritoare, care în schimb fac legătura cu crearea de mituri ale clasicelor tradiţii orale. Primele lucrări literare de fantezie pentru copii şi tineri apar în secolul al XIX-lea odată cu publicarea lucrărilor realizate de Hans Christian Andersen şi *Alice în Ţara Minunilor* a lui Lewis Carroll. Chiar dacă aceste lucrări au fost puternic influenţate de poveştile tradiţionale culese de Charles Perrault, Fraţii Grimm, şi alţii, ele s-au depărtat de versiunile culturale prin înlăturarea unora dintre nivelele de didcaticism. Atât Andersen cât şi Carroll au inserat acel aici şi acum în poveştile lor, creând astfel lumi credibile pline de farmec. Crearea acestor lumi fermecate plasează literatura *fantasy* departe de poveştile culturale ale trecutului. Astfel ea devine un mijlocitor care susţine dorinţa noastră de super eroi şi credinţa perpetuă că binele va învinge răul fără conotaţii moralizatoare găsite în poveştile de dinainte[5].

În capitolul II *Science-fiction, low fantasy, high fantasy*, din lucrarea *Fantasy. Lumi ficţionale şi mitologii inventate*, Cătălin Sturza identifică elementele specifice literaturii *fantasy*, precum şi prezentarea în paralel a mai multor definiţii menite să clarifice sau cel puţin să „limpezească" acele noţiuni confuze care ar putea încadra literatura *fantasy* într-o altă sferă de gen literar: „ O definiţie strict formală ar fi următoarea: *fantasy*-ul este un gen literar care foloseşte magia şi alte elemente supranaturale ca ingrediente de bază ale intrigii, temei sau decorului. Genul se deosebeşte în general, de SF şi horror prin aspectul de ansamblu şi prin elementele tematice ale operelor individuale. Într-un sens larg, *fantasy*-ul înglobează chiar şi miturile şi legendele antichităţii, întinzându-se de la Homer şi Platon la C.S. Lewis şi J.K. Rowling. Unii scriitori şi critici susţin această genealogie extinsă, afirmând că Epopea luio Ghilgameş, poemul eroic Beowulf sau legendele regelui Arthur ar aparţine, de drept, *fantasy*-ului. În accepţia modernă a termenului, prima povestire *fantasy* ar data, însă, din secolul al XIX-lea. Este vorba despre „Fântâna de la capătul lumii", scrisă de poetul şi publicistul britanic William Morris.[6]"

Acţiunile, personajele şi evenimentele textului *fantasy* încalcă regulile şi convenţiile prin care noi definim realitatea. „ În cazul epopeilor din antichitate, textura realităţii era străpunsă de intervenţia unor forţe divine, în timp ce operele moderne plasează povestea într-o lume în întregime diferită de cea reală, în care funcţionează legi autonome. Acestea permit intervenţia magiei, a zeilor şi existenţa unor creaturi şi specii fabuloase ca parte componentă a lumilor respective. Prin urmare, o altă trăsătură a *fantasy*-ului este aceea că diferenţele dintre universul fictiv şi lumea reală nu sunt trasate de descoperiri ştiinţifice avangardiste sau de obiecte şi tehnologii futuriste, ci de utilizarea magiei şi de prezenţa unor personaje fabuloase asemănatoare cu cele ale basmelor.[7]"

În ultimii ani, a existat un mare interes în ceea ce înseamnă *fantasy*, fenomen probabil iniţiat de romanele şi adaptările cinematografice ale acestora precum *Harry Potter* a lui J.K. Rowling, *Dark Materials* a lui Phillip Pullman şi *Cronicile din Narnia* ale lui C.S. Lewis, cu siguranţă datorită spectaculozităţii lumilor prezentate, personajelor create dar mai ales datorită firului narativ care transpune publicul-cititor într-o altă dimensiune atât din punct de vedere fizic cât şi psihologic.

[5] *Ibidem,* p.4
[6] Cătălin Sturza, *Fantasy. Lumi ficţionale şi mitologii inventate,* Editura Eikon, Bucureşti, 2019, p.106
[7] *Ibidem,* p.107

Născută la începutul secolului al XX-lea, relaţia dintre roman şi film a fost gândită în termeni ierarhici. În măsura în care adaptările cinematografice sunt mult mai frecvente decât adaptări nuvelistice ale filmelor, criticii tind să reflecte mai mult pe transformarea textelor scrise în imagini, decât tranformarea inversă. Cu siguranţă sunt multe de învăţat când se compară un anumit roman cu adaptarea sa cinematografică, atât în termeni narativi cât şi ideologici.

De exemplu în viziunea lui Robyn McCallum în lucrarea *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film (2018*) „ adaptările filmografice şi de televiziune a textelor literare pentru copii joacă un rol crucial în reproducerea culturală şi transformaţională a copilariei şi adolescenţei şi procură o bogată resursă în examinarea transmiterii şi adaptării ideologiilor şi valorilor culturale. Din punct de vedere istoric, filmul ca sursă media a avut întotdeauna o parţialitate pentru adaptarea textelor literare pentru copii.[8]"

În eseul său *Reading Film and Literature* cuprins în volumul *The Cambridge Companion to Literature on Screen,* Brian McFarlane abordează tema comparatistă film-literatură exprimându-se că „fiecare lectură a unui text literar este un suprem act individual de cunoaştere şi interpretare; că fiecare astfel de răspuns implică o oarecare adaptare personală pe ecran a aptitudinii imaginative a celui care citeşte.[9]" Tot acesta aduce în discuţie despre acel factor al „fidelizării" care nu mai este necesar să se adreseze în scris atunci când vine vorba despre film şi literatură. Filmul are mai puţine cerinţe atunci când vine vorba de imaginaţie, iar acest mod de a gândi vine din acel acord al naraţiunii continue care implică un set de personaje care acţionează într-un timp si loc prestabilit, solicitând un efort mai mare din partea cititorului decât al privitorului. Cei care acceptă acest punct de vedere, vor expune faptul că ceea ce este pe ecran lasă mult prea puţin pentru public, pe când pagina oferă acele semne negre numite cuvinte, expresii, propoziţii, fraze care trebuie „traduse" în imagini conceptuale. Pentru a duce la bun sfârşit această misiune este nevoie de acele resurse intelectuale şi emoţionale care într-un final ne vor face bine.

Puterea filmului afectează oamenii emoţional, făcându-i să se întrebe unde poate fi găsit înţelesul. Acesta foloseşte imagini vizuale pentru a captiva privitorii şi să-i atragă dincolo de semnificaţiile şi temele pe care le văd. Tema este un element esenţial în înţelegerea mesajului. Aşa cum spune Meyer[10] „ ideea centrală sau semnificaţia unei poveşti. Acesta asigură un punct unificator în jurul căruia intriga, personajele, cadrul, punctele de vedere, simbolurile şi alte elemente ale poveştii sunt organizate." Dar tema este greu de identificat, şi doar citirea repetată a cărţii dă posibilitatea de a înţelege toate simbolurile şi alte elemente edificatorii care pot dezvălui tema. Ceea ce face ca temele poveştii sa fie greu de identificat în redarea sa cinematografică este filmul ca mijloc de realizare. Imaginile filmice – chiar dacă sunt suplimentate de muzică, dialog, şi editare – nu pot transmite ideile şi concepţiile cu aceeaşi claritate ca cea a cuvintelor.

---

[8] Robyn McCallum, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film,* Palgrave Macmillan, 2018, p.1

[9] Brian McFarlane, eseu *Reading Film and Literature* cuprins în *The Cambridge Companion to Literature on Screen* editat de Deborah Cartmell şi Imelda Whelehan, Cambridge University Press, 2007, p.15

[10] Michael Meyer, D. Quentin Miller, *The Compact Bedford Introduction to Literature: Reading, Thinking, Writing,* 12th Edition, Macmillan Higher Education, Boston, New York, 2019, p. 185

Ficţiunea *fantasy* şi filmul, considerata ca temă importantă dezbatută în lucrarea *Fantasy Fiction into Film. Essays* de către Leslie Stratyner şi James R. Keller, este transformarea ficţiunii în film, adaptarea personajelor şi povestea exclusivă din text. Oricât de încărcat de acţiune şi elemente descriptive ar fi romanul, sau simboluri, întotdeauna va exista o distanţă imaginativă considerabilă între pagină şi ecran. Deoarece *fantasy*-ul însuşi are de a face cu elemente fantastice, acea distanţă imaginativă între simbolurile dintr-un roman fantasy şi partea filmică a romanului este de parte mult mai mare. Scriitorul şi regizorul de *fantasy* fac presiuni mult mai mari asupra cititorilor şi a audienţei decât creatorii şi regizorii de ficţiune realistă: aceştia ne cer să abandonam convenţionalul realismului. Vizionarea unui film *fantasy* este o experienţă care îi poate atrage pe privitori din lumea primară a realismului într-o lume secundară pe care nu o cunosc, prin mijloacele imagistice ale filmului. Lectura texului *fantasy* este de asemenea o experienţă care atrage cititorul într-o lume secundară dar prin intermediul cuvintelor. Mijloacele de transmitere a lumii *fantasy* prin aceste două modalităţi este profund diferită. În timp ce una dintre ele prioritizează simţurile umane, cealaltă prioritizează imaginaţia umană[11]. Prin demonstrarea diferenţelor dintre *fantasy*-ul literar şi cel cinematografic, se poate constata cum cel cinematografic are puterea de a captura emoţiile şi să înţelegem mai profund ceea ce vedem, iar cel literar are puterea de a aprinde imaginaţiile noastre şi de a avea o viziune mult mai clară a ceea ce citim. Filmul şi-a dovedit abilitatea de a îndeplini una din importantele funcţii ale literaturii *fantasy*: evadarea. Şi dacă privitorii pot evada din neplăcerile lumii primare, ei trebuie să se aştepte să găsească opusul în lumea secundară a filmelor, şi anume, acea consolare, care este şi aceasta o funcţie a conceptului de *fantasy*.

Este foarte important să ne amintim că atât romanul cât şi filmul fac anumite lucruri pe care altele nu le pot, sau, aşa cum evidenţiază Seymour Chatman „ceea ce romanele pot, iar filmele nu, şi viceversa."[12] Un roman în primul rând *spune*, prin diegeză, iar un film *expune*, prin mimetism. Astfel, în relaţie cu personajul şi motivaţia, un roman poate explica prin intermediul unui narator omniscient de ce anumite personaje au anumite comportamente, chiar şi ceea ce simt şi gândesc în acele momente. Pe de altă parte filmul ne arată personajele în timpul acţiunii, dar nu pot argumenta acele reacţii dintr-o perspectivă externă, decât printr-un instrument intervenţionist cum ar fi dublajul. Aceste diferenţe în modul de reprezentare produc doua texte destul de diferite, subminând ierarhia romanului „original" şi filmului secundar. În termeni de concentrare, de perspectiva evenimentelor narate, filmul are mai puţin control decât romanul din mai multe puncte de vedere. Un narator extern la persoana a treia, poate reda mai multe puncte de vedere din perspectiva mai multor personaje în timpul unui singur eveniment. Într-un film, nu întotdeauna ştim ceea ce personajele ştiu în timpul unui eveniment, şi al cărui punct de vedere este privilegiat şi mai ales sentimentele lăuntrice. Acestea sunt tot timpul în faţa camerei, sunt publice, niciodată singure. Singurul narator extern este camera, care evidenţiază punctele de vedere al regizorului şi al scenaristului.[13]

---

[11] Leslie Stratyner şi James R. Keller, *Fantasy Fiction into Film. Essays*, McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, Londra, 2007, p.1.

[12] Chatman, Seymour, *The structure of narrative transmission*, în Roger Fowler (ed.), *Style and Structure in Literature*, Oxford: Blackwell, 1975, p. 213–57.

[13] Helen Fulton şi Rosemary Huisman, Julian Murphet, Anne Dunn, *Narrative and Media*, Cambridge University Press, 2005, p.98.

Cronicile din Narnia ale lui C.S. Lewis (1950–1956) sunt considerate una dintre seriile fantasy de reper din a doua jumătate a secolului XX (alături de *Stăpânul Inelelor* al lui Tolkien) și succesmcomercial al cărților, iar adaptările de televiziune/film evidențiază efectul lor de durată asupra culturii populare. Cărțile au fost adaptate pentru televiziune, radio, film și scenă de multe ori și au primit o atenție critică substanțială. Publicate la scurt timp după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, romanele au fost citite ca „sărbătorind o victorie asupra tiraniei și... spera la reconstrucție" în contextul devastării postbelice. Lumea fantastică din Narnia oferă, astfel, un cadru în care este posibil pentru a reimagina și rescrie războiul, precum și a reprezenta speranța de reconstrucție postbelică. În măsura în care Narnia poate fi pătrunsă doar de copii— sau „ca copilăresc" în sens creștin – ambele aspirații au copii, iar figura copilului nevinovat la inimă și sunt întemeiate într-o viziune socială nostalgică şi idealistă. Acea viziune este construită, intertextual, dintr-o sinteză a izvoarelor creştine, clasice şi medievale. Acest„medievalism" este reținută și subliniată în cele două adaptări cinematografice ale lui Adamson, unde se acordă o atenție detaliată considerabilă costumului, armurii și armelor, dar mai ales prin sensul că Narnia există într-un fel de hiatus temporal. După cum povestește Gray, în capitolele de început a prințului Caspian, copiii „au experiența neobișnuită de a descoperi ruinele propriului castel' și că ei 'au devenit figuri legendare din lumea Narniană la care se întorc".[14]

Romanul lui Roald Dahl din 1964 *Charlie și fabrica de ciocolată* și cele două versiuni de film pe care le-a inspirat la aproape trei decenii și jumătate distanță, sunt mărturie la popularitatea de durată a poveștii, mai întâi cu copiii și mai târziu cu adulţii. Versiunea muzicală din 1971 a lui Mel Stuart este un film pentru copii care rămâne extrem de fidel poveștii originale, ceea ce nu este surprinzător, de la Dahl a scris o mare parte din scenariul pentru filmul lui Stuart. Tim Burton, regizor cunoscut pentru versiunile sale suprareale ale poveştilor pentru copii, care atrag și adulții, a lansat propria sa interpretare a lui *Charlie and the Chocolate Factory* în 2005. Această versiune, deși este fidelă originalului, este în mod clar conștientă de publicul său adult ai cărui membri se bucură de calitățile suprareale ale romanului și înțelegerea mai profundă a enigmaticului producător de bomboane furnizatm de povestea lui Burton. Filmul lui Stuart pune accentul pe moralitate, chiar mai mult decât face romanul lui Dahl. Filmul lui Burton subliniază și această temă, dar este și preocupat de efectele aparent magice ale capitalului. Scena de deschidere în filmul lui Tim Burton, *Charlie and the Chocolate Factory* este mai mult în spiritul primului capitol al lui Dahl, stabilind imediat familia ca centru moral al filmului. Casa Bucket este o imagine expresionistă de sărăcie veselă. Casa lui Charlie în sine este unghiulară și deformată. Dormitorul de la etaj este întunecat, iar vântul rece urlă printr-o gaură din acoperiș. Când domnul Bucket ajunge acasă, soția îl întreabă dacă le-a adus orice să contribuie la masa de seară a supei de varză. Când el răspunde negativ, ea glumește veselă: „Ei bine, nimic nu merge mai bine cu varză decât varză." Totuși, domnul Bucket reușește să vină acasă cu un cadou pentru fiul său — capace neregulate de la fabrica de pastă de dințiunde este angajat. Charlie le folosește pentru a construi un model brut al fabricii Wonka, stabilind gradul în care idolatrizează

[14] Robyn McCallum, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film,* Palgrave Macmillan, 2018, p.57-58.

creatorul de bomboane.[15] Pe bună dreptate, specialiştii în studii cinematografice sunt suspicioşi cu privire la cei în literatură care folosesc mediul lor ca măcinare pentru moara lor critică. De asemenea de multe ori, se așteaptă prezența unei coerențe și bogăția unei povești scrise descrise numai sub formă narativă, ignorând faptul că filmul este o artă vizuală care depinde la fel de mult de specificul peisajului, unghiul camerei, încadrare şi sincronizare, împreună cu actoria reală, ca pe dialogul poveștii la care se referă. Într-adevăr, copleșiți de bogăția sa vizuală, există tendința de a ignora sau, în cel mai bun caz, de a o considera ornamentarea unei povești esențiale. Aceasta este mai ales adevărat în cazul versiunilor cinematografice ale textelor literare pe care le vedem ca pe cărți ilustrate pe bandă luând în considerare dimensiunile adăugate ale cinematografiei doar ca un mijloc de comprimare. Cu toate acestea, un astfel de film poate fi o capodopera în propriul său drept, în timp ce încă face dreptate poveștii sale sursă. Se poate recrea mai degrabă decât să mimeze, să revitalizeze decât să păstreze. Adaptarea cinematografică a *Stăpânului Inelelor* scrisă de J.R.R. Tolkien realizată Peter Jackson face exact asta. O uluitoare întreprindere în realizarea de filme şi tehnologie, trilogia lui Jackson rămâne ca un monument al artei, chiar şi pentru cei care nu au auzit niciodată de Tolkien, ca precum şi o traducere de succes a ideilor cheie ale lui Tolkien în termeni moderni la care publicul se poate raporta. Este, pe scurt, atât o reluare fină a romanelor cât şi o capodoperă care operează exclusiv în universul cinematografiei.[16]

Impulsul de a spune o poveste de mai multe ori folosind tehnici media diferite, în culturi diferite, poate fi expresia unei nevoi de a revendica ideologii şi valori de bază. Modurile diferite de implicare ale cititorului respectiv privitorului pe care media literară sau vizuală le adoptă, are loc o inevitabilă schimbare şi orice tip de adaptare va reconstrui şi va reinterpreta propriul pretext, adesea în lumina preocuparilor contemporane. Adaptarea stabileşte un dialog în desfăşurare între textul literar şi cel cinematografic, între audienţă şi discursurile textelor[17].

Sanders dispută tema adaptării ca o practică transpoziţională, distribuind un gen specific într-un altul ca mod generic, ca o re-viziune. Adaptarea oferă în mod frecvent anumite comentarii asupra textului-sursă. Aceasta se realizează prin prezentarea punctelor de vedere revizuite ale „originalului", adăugând motivaţie ipotetică sau dând voce a ceea ce textul a redus la tăcere sau chiar a marginalizat. Totuşi adaptarea poate continua cu o încercare mai simplă de a face textele „relevante" sau uşor de înţeles ce către noile audienţe şi cititori prin procesele de apropiere şi înnoire textuală[18]. Hutcheon dezbate acele întrebări când şi unde au loc adaptările susţinând că „ o adaptare, ca opera pe acre o adaptează, este înrămată într-un context – un timp şi un loc, , o societate şi o cultură; nu există într-un vid*."*

Adaptările trebuie plasate într-un anumit cadru cu toate elementele specifice cum ar fi costumaţiile şi împrejurările derulării evenimentelor, care nu pot fi independente, ele sunt legate contextual şi nu pot fi separate de cadrul creării lucrării adaptate. Procesul

[15] Leslie Stratyner şi James R. Keller, *Fantasy Fiction into Film. Essays,* McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, Londra, 2007, p.104-105.
[16] Leslie Stratyner şi James R. Keller, *Fantasy Fiction into Film. Essays,* McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, Londra, 2007, p.21.
[17] Robyn McCallum, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film,* Palgrave Macmillan, 2018, p.21.
[18] Julie Sanders, *Adaptation and Appropiation*, 2nd Edition. Routledge Taylor&Francis Group. London and New York, 2016, p.13.

realizării unei adaptări este uneori repetat dar în mod diferit datorită schimbării în forma şi în modul interpretării celui care adaptează, receptivităţii audienţei şi conceptului creaţiei[19]. Cele mai multe percepţii asupra adaptărilor tind să privilegieze literatura în comparaţie cu filmul, un motiv bine întemeiat fiind valoarea estetică.

Adaptarea cinematografică a unei cărţi cere un scenariu diferit deoarece anumite scene sau descrieri trebuie tăiate datorită constrângerii formatului: filmul nu durează mai mult de două ore în timp ce cărţile contin sute de pagini. Aceasta înseamnă că schimbările sunt inevitabile de la forma scrisă la cea vizuală. Cercetătorii au desfăşurat muncă extensivă asupra subiectului adaptării cinematografice, punând accent pe dezbaterea fidelizării adaptării a conţinutului original-cartea, versus o interpretare mai creativă unde accentul nu este pe carte ci pe modalitatea în care sensurile (spirit, suflet, atmosferă) sunt reconstruite în procesul de receptare. Se poate de altfel considera ca fiind şi o direcţie artistică în realizarea adaptărilor cinematografice având ca ţintă implicarea publicului tânăr sau prin contextualizarea lingvistică, interpretativă şi interculturală.

În acelaşi timp, filmul are acele avantaje pictografice de care romanul este lipsit, şi care faca ca auditoriul să fie liber în a participa în această experienţă mult mai activ. Este necesar a observa modurile de naraţiune din roman şi film „operează în conformitate cu logicile diferite ale povestirii", care în schimb sunt determinate de propriile contexte, setul de reguli dominante din punct de vedere cultural şi lingvistic, preocupările ideologice ale naratorului şi modalitatea prin care povestea ne este comunicată. Pe parcursul lecturii, cititorul îşi face propria evaluare a modului de analiză, dezvoltarea şi evoluţia acesteia. Astfel dinamicele naraţiunii ies la suprafaţă, rezultând că nu există un mod prestabilit de a spune o poveste, un exemplu concret fiind scena de deschidere a unui roman care de multe ori nu poate fi considerată potrivită pentru începutul portretizării cinematografice[20].

În timpul transformării unui text literar în scenariu de film, cei mai mulţi dintre scenarişti tind să împartă naraţiunea în ceea ce ei presupun a fi tematica de bază şi elementele cronologice înainte de a le reorganiza în ceea ce va deveni „intriga" filmului. De aici, este evident că firul narativ al poveştii poate fi reinventat şi reconstruit în mod diferit de către creatorii de filme, depinzând totuşi de influenţele lor mentale deoarece procesul de editare, în special revizuirea dialogurilor şi reordonarea scenelor tind spre derularea unui proces laborios.

BIBLIOGRAPHY

CHATMAN, Seymour, *The structure of narrative transmission*, în Roger Fowler (ed.), *Style and Structure in Literature*, Oxford: Blackwell, 1975.

CERNĂUŢI-GORODEŢCHI, Mihaela, *Literatura pentru copii. Sinteză critică*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2008.

FABRIZI, Mark A. I, *Fantasy Literature.Challenging Genres*, Sense Publishers, Rotterdam, 2016.

FULTON, Helen, HUISMAN Rosemary, MURPHET, Julian, DUNN ,Anne, *Narrative and Media*, Cambridge University Press, 2005.

[19] Linda Hutcheon, Siobahn O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, Second Edition, Routledge London New York, 2006, p.142.

[20] Helen Fulton, *Novel to Film. Narrative and Media*, New York, Cambridge University Press, 2005, p.97.

GATES, S. Pamela, STEFFEL, B. Susan, MOLSON, J. Francis, Fantasy Literature for Children and Young Adults, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland and Oxford, 2003.

HUNT, Peter. *Understanding Children's Literature*, Routledge, New York, Londra, 2003.

HUTCHEON, Linda. O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation*. Second Edtition, Routledge, New York, 2013.

JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, 2012.

LASZKIEWICZ, Weronika, *The Antique and Modern Dimensions of Fantasy Literature*, Annales Neophilologiarum nr 7, 2013.

LEVY, Michael. MENDLESOHN, Farah, *Children's Fantasy Literature. An Introduction,* Cambridge University Press, 2016.

LEWIS, Clive Staples, *On Stories and Other Essays in Literature*, Orlando, FL: Harcourt, 1982

MENDLESOHN, Farah, LEVY, Michael. *Children's Fantasy Literature. An introduction*, Cambridge University Press, 2016.

MEYER, Michael, MILLER, D. Quentin, *The Compact Bedford Introduction to Literature: Reading, Thinking, Writing,* 12th Edition, Macmillan Higher Education, Boston, New York, 2019.

MATHEWS, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, New York and London, 2002.

MCCALLUM, Robyn, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Childrens Literature into Film,* Palgrave Macmillan, 2018.

MCFARLANE, Brian, eseu *Reading Film and Literature* cuprins în *The Cambridge Companion to Literature on Screen* editat de Deborah Cartmell şi Imelda Whelehan, Cambridge University Press, 2007.

MONACO, James, *How to Read a Film The World of Movies, Media, Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, 2000.

NODELMAN, Perry, The Hidden Adult. Defining Children's Literature, The Johns Hopkins University Press Baltimore, 2008.

REYNOLDS, Kimberly, *Children's Literature. A very short Introduction*, Oxford University Press, 2011.

ROSENBLATT, Louise, *Literature as Exploration. Fifth Edition,* The Modern Language Association of America, New York, 2016.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropiation*, 2nd Edition. Routledge Taylor&Francis Group. London and New York, 2016,

STABLEFORD, Brian, *Historical Dictionary of Fantasy Literature (Historical Dictionaries of Literature and the Arts),* The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland • Toronto • Oxford, 2005.

STAM, Robert. RAENGO, Alessandra, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing.2004

STRATYNER, Leslie, KELLER R. , James, *Fantasy Fiction into Film Essays*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, Londra, 2007.

STURZA, Cătălin, *Fantasy. Lumi ficţionale şi mitologii inventate*, Editura Eikon, Bucureşti, 2019.

TODOROV, Tzvetan, *The Fantastic: A structural approach to a literary genre*, Trans. By Richard Howard, Cleveland: Case Western Reserve UP, 1973.

TOLKIEN, J.R.R., *Stăpânul Inelelor*, vol 1-3, traducere de Iriona Horea, editura Rao, Bucureşti, 2002.

THE HYBRIDITY OF LITERARY DISCOURSE IN BRUCKNER'S NOVELS

Marilena Borcăiaș-Banu
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Postmodernism is defined by an accumulation of notions that tend towards a hybrid form of text; understood as a simulacrum of some strategic and theoretical practices, it aims to confront hyperrealism with terms such as identity or historical progress. The hybrid literary discourse, more precisely, the intersection of the narrative discourse with the essay, appears more and more often in the novels of contemporary authors. The novel gives the author the freedom to express his ideas and invite the reader to reflect on certain ideologies, in a much tamer way than he would otherwise through the essay. Pascal Bruckner, French essayist and novelist, uses this insertion of the essay in the narrative discourse to draw attention to serious themes such as racism, antisemitism, the psychological impact that the relationship with parents has on the child and on the adult, religion, faith, feminism and many others. In his writing, the essay is so well integrated in the novels that it is difficult to determine from where to where it is an essay, you just fell a stronger ideological charge.

Keywords: hybrid, essay, narration, introspection, analyses

Discours hybride postmoderniste. L'hybridité de l'essai

Une communauté se lie autour des plusieurs personnes qui partagent une certaine philosophie de vivre qui sert de fondement à leur comportement et à leur interaction. Cette philosophie de vivre est constitué des connaissances, des valeurs, des croyances, donc d'une idéologie qui contrôle toutes leurs actions. La pensée bakhtinienne a bien fait état de cette idéologie autour de laquelle les gens se regroupent ; dire devient soumettre au jugement d'autrui. Par contraste, l'implicite se soustrait à la discussion. En parlant des sous-entendus, Augusto Ponzio disait : « L'évaluation sous-entendue qui pénètre l'énoncé quotidien est acceptée comme un dogme qui va de soi et n'est pas remis en question. Au contraire, si l'évaluation fondamentale entre dans l'énoncé, c'est le début de sa mise en cause : son entrée dans l'échange communicatif inaugure une crise de valeurs dans l'horizon sémantique d'une collectivité et cesse de régir les choix et les conditions d'existence d'un groupe social. » (Ponzo, 1992 : 253).

Un des traits spécifiques du roman postmoderniste est la préférence pour le discours hybride. On insère dans la narration, qui porte le lecteur à travers l'histoire dans un monde de l'imagination, l'essai, qui porte le lecteur dans le monde de l'idée et de l'idéologie. « L'essai se donne comme une épreuve de soi, une expérience dont le résultat sinon la visée est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit. L'enregistrement obstiné des réflexions vagabondes n'assure pas d'un progrès, moral ou intellectuel, à tout le moins témoigne-t-il d'un exercice ininterrompu du questionnement, à travers lequel se lit la recherche d'un homme qui se donne à lire jusque

dans ses erreurs. Le lecteur, anonyme, auquel le texte s'adresse, se trouve placé dans une apparente position d'égalité par rapport à l'auteur, particulièrement lorsque celui-ci accentue son originalité individuelle. On pourrait dire que le lecteur de l'essai est tenu à l'humour. [1]» René Audet, affirme dans *Tectonique essayistique. Raconter le lieu dans l'essai contemporain* que « l'essai est une forme informe ». Cette affirmation semble résumer les définitions de l'essai littéraire. A partir de l'ouvrage de Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai*, publié en 1977, la réflexion sur l'essai littéraire a pris une tournure importante. Même si jusqu'à cet ouvrage-ci on avait fait des études remarquables sur l'essai, il y avait encore un risque de confondre l'essai avec la prose d'idées. C'est vrai, la prose idées englobe l'essai, mais l'affirmation n'est plus valable à l'inverse. Parmi les tentatives de définition de l'essai, on retrouve une qui mérite l'attention dans le contexte de la lenteur qui est enchaînée à ce type de discours hybride. Jean-Marcel Paquette considère l'essai comme un cumule de quatre éléments formels : : « 1) un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours enthymématique 3) de nature lyrique 4) ayant pour objet un corpus culturel ». (apud Robova, 2019 : 33-41) Mettre sous la loupe les moyens de l'essai, c'est mettre en évidence comment la pensée s'articule dans un texte et questionner son articulation avec le type de discours. André Belleau, dans Approches et situation de l'essai un de ses textes prolifiques, remet en discussion la perspective narrative de l'essai. Il conçoit ainsi l'essai comme un « récit idéal. » Ce qui déclenche l'activité de l'essayiste sont la culture et les idées apparues dans des différentes traditions. Mais pour qu'elles pénètrent dans l'espace transformatif d'une écriture, ces idées et ces événements doivent être entraînés dans une sorte de mouvement qui comporte des élans, des murs, des sorties, des carrefours, des attractions et des répulsions. L'essai ne se définit pas ici par opposition au roman et aux autres pratiques narratives mais plutôt en parallèle, seulement leur projet, leur démonstration étant différents - et non leurs moyens. Le récit est donc, suivant le raisonnement de Belleau, une des voies possibles, voire naturelles, de l'essai. L'utilisation du discours narratif semble particulièrement significative dans les essais. (Belleau, 2003: 159-163)

Les romans de Pascal Bruckner sont un très bon exemple de discours hybride, parfois il devient difficile de délimiter la narration de l'essai. Le « je » du narrateur subjectif lui laisse l'espace pour la réflexion sur des thèmes philosophiques, historiques, sociales, religieuses, etc. On peut donc observer que, quelques fois, la narration est la façon plus ludique d'habiller l'essai et, d'autres fois l'essai est le petit accessoire précieux qui donne la valeur de la narration. « En littérature, un essai est une œuvre de réflexion portant sur les sujets les plus divers et exposés de manière personnelle, voire subjective par l'auteur. Contrairement à l'étude, l'essai peut être polémique ou partisan. C'est un texte littéraire qui se prête bien à la réflexion philosophique, mais aussi à d'autres domaines. » [2]

Gerard Genette parle aussi d'une stratégie au niveau du texte, cela veut comprendre une nuance auto-littéraire et de critique métalittéraire. (Genette, 1987 : 135). Le discours de Bruckner abonde en commentaires et intentions auctoriales, ses œuvres portent le signe du péritexte auctorial, de la même manière que le critique littéraire et le théoricien structuraliste l'avait déjà défini. La contribution du lecteur dans ses œuvres est complétée souvent par sa voix auctoriale, en marquant une pluralité des instances textuelles, alors c'est un discours enrichi par les pratiques essayistiques. Les particularités

[1] Pouilloux, J.Y. Essai, genre littéraire : https://www.universalis.fr/encyclopedie/essai-genre-litteraire/
[2] https://abatos.fr/23-essai

de la narration postmoderne apparaissent surtout par rapport à l'image que le lecteur possédait déjà quant aux genres et espèces littéraires particulières, pour lesquelles le postmodernisme semble un peu détaché. Il se rattache, ainsi, à l'intertextualité, au dialogue continu. Les procédées spécifiques utilisés sont dirigés vers le perspectivisme narratif, d'une manière originale, ontologique, différente de celle psychologique du modernisme. Le dédoublement et la multiplication des incipits et des dénouements, l'esprit parodique, ainsi que le positionnement de la vérité et du mensonge sur le même niveau encadrent parfaitement la pratique narrative postmoderne.

L'essai et la narration dans les romans de Pascal Bruckner

Pascal Bruckner peut être brièvement décrit avec les mots : philosophe, romancier, essayiste ; un des plus brillants essayiste de sa génération. En le décrivant, Rodolphe de Saint-Hilaire, dit : « Romancier ou philosophe, essayiste ou chroniqueur, Suisse protestant ou Français révolté, de droite ou de gauche progressiste ou de progrès, cet humaniste élégant et nonchalant (d'apparence tout au moins) est tout cela à la fois. »[3] Pascal Bruckner commence sa carrière d'écrivain dans le champ de l'essai suivant son menteur Alain Finkielkraut même si parfois ils n'adhéraient pas aux mêmes idéologies, puis il écrit des romans, des ouvrages pour les enfants et pour les jeunes. Bruckner part de l'essai vers la narration, son écriture de début est très chargée idéologiquement. En évoluant, il a trouvé l'équilibre du mélange entre la narration et l'essai sans arrêter de traiter les mêmes sujets sérieux, graves comme la mort, le racisme, l'antisémitisme, la religion vs. les croyances, la condition de la femme, l'empreinte de la généalogie sur l'être humain etc.

L'une des grandes forces de Bruckner est son talent peu commun pour élaborer la dynamique complexe de la psychologie générationnelle. Il soutenait que le pari mal placé sur le tiers-mondisme était au fond un acte de narcissisme collectif. Les célébrations naïves des mouvements de libération anticoloniaux avaient moins à voir avec une véritable empathie pour le sort des opprimés qu'avec la résolution des problèmes politiques et émotionnels de la gauche. De telles allégeances, dans le récit de Bruckner, avaient une qualité profondément délirante. Les faits et les réalités n'avaient plus d'importance, dans la mesure où ils menaçaient de percer les rêves d'un avenir socialiste radieux. Ce qui comptait le plus, c'était la capacité de maintenir le tempérament utopique, malgré les nombreuses preuves contraires. Pour la gauche, c'était comme si moins elle en savait sur les réalités sanglantes des luttes révolutionnaires du Tiers-Monde, mieux c'était – c'est-à-dire que plus ces luttes pouvaient effectivement servir de projections aux fantasmes du Premier Monde. Bruckner n'hésite pas de mettre devant son lecteur les traumas de l'enfance. Dans son roman autobiographique, *Un bon fils*, on voit comment l'enfant Pascal haït et souhaite la morte de son père qui était un despote familial, vicieux et violent, tortionnaire de sa trop obéissante épouse. Un homme qui toute sa vie n'a pas arrêté d'haïr. Ses haines se dirigeaient vers les étrangers, les Juifs, les femmes, la modernité, l'énergie de vivre. « Mon père m'a permis de penser mieux en pensant contre lui. » On déduit de son roman que l'essayiste ne croit pas dans la récupération de ce type de trauma, que pour lui, on peut croire d'y arriver, mais on ne s'échappe pas à ses racines, à sa généalogie. On observe que Pascal Bruckner l'adulte, refuse de s'identifier avec son père, refuse l'héritage généalogique et fait des efforts pour se réinventer. On va

[3] https://www.culture-tops.fr/critique-evenement/essais/un-coupable-presque-parfait-la-construction-du-bouc-emissaire-blanc#lauteur, de la présentation du livre *Un coupable presque parfait.*

analyser si cette partie de généalogie refoulée a mis l'empreinte sur les thèmes des romans et des essais de Bruckner. On a déjà vu qu'ayant un père « antisémite par réflexe », les thèmes essayistiques fécondes de l'écrivain étaient l'antisémitisme et le racisme. Pourrait-on conclure que cette haine de la figure paternelle soit devenue une haine de soi-même que l'auteur décide d'analyser en l'attribuant à ses personnages ? Dans un livre après l'autre, il a fini par contempler une réalité psychologique, qui pourrait bien être la vérité psychologique profonde de notre temps - la haine de soi - un sentiment particulier, et pourtant, une véritable force dans les affaires mondiales. Son observation plus large sur la haine de soi ne devrait pas sembler idiosyncratique ou inhabituelle. L'idée que la haine de soi constitue une maladie majeure de l'Occident est une vieille idée maintenant, qui est trop peu comprise aux États-Unis. Nietzsche a compris cela il y a longtemps. Sartre entretenait quelques réflexions sur ces questions. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Sartre a écrit un petit livre sur l'antisémitisme intitulé Réflexions sur la question juive, et dans ce livre, Sartre identifiait déjà l'importance centrale d'une haine de soi européenne. C'est la haine de soi qui a produit l'antisémitisme. Les observations de Bruckner sur la haine de soi et ses conséquences perverses ne se limitaient nullement au monde de la politique.[4]

En 1981, il publie le roman *Lunes de Fiel*- un roman qui n'a rien à voir avec la politique au sens conventionnel. Il s'agit de l'histoire d'un jeune couple naïf de Français faisant un pèlerinage de vacances hippie innocent en Inde, pour se retrouver assailli par des vagues de haine de soi d'un autre couple, dont les secrets sont révélés - des secrets pervers érotiques qui mènent vers une haine de soi sexualisée, qui s'avère infiniment cruelle, destructrice et autodestructrice. Lunes de Fiel est un livre troublant, intrépide dans sa volonté de réfléchir à la cruauté et à l'auto-cruauté - un roman extrêmement intelligent sur les questions d'amour, de sexe et de haine. Et le livre démontre que Bruckner est un écrivain en possession d'un vaste thème, et pas seulement d'un ensemble d'instincts politiques et d'observations judicieuses. (Berman, 2007 : 49). En parlent de ce livre dans son roman autobiographique, *Un bon fils*, Pascal Bruckner avoue qu'il avait fait de son père un personnage qui, comme dans la vie réelle, n'arrêté pas avec la haine et le racisme. « J'avais décrit mon père dans *Lunes de fiel*, en 1981, sous les traits d'un vieux fasciste en train de mourir et troquant sa haine des Juifs contre celle des Arabes. Il avait apprécié le livre, le seul de mes romans qu'il ait accepté de lire, et ne s'était pas offusqué de l'allusion. Je m'étais trompé : la haine des Juifs n'était pas négociable, il la préférait à toutes les autres. » (Bruckner, 2014 : 47). La grande et merveilleuse bizarrerie de l'écriture de Bruckner réside dans le contraste entre ses thèmes et son style. Il identifie le chagrin et le découragement de la haine de soi, mais rien dans ses propres écrits ne semble être triste ou tordu en ce qui le regarde. Il donne l'impression de s'amuser énormément. Parfois on l'impression que le chagrin lui remonte le moral. (Berman, 2007 : 53). Dans son roman autobiographique, Pascal Bruckner parle d'une enfance vécue dans une haine continue, d'un antisémitisme devenu religion. Son père était une des personnes qui ont donné un coup de main au génocide, pas de la position d'un vrai tortionnaire, mais de celle d'un fonctionnaire insignifiant qui croyait fortement dans les raisons de ses actes. Même la mère de Pascal Bruckner partageait la haine et, si dans le cas de son père, il parlait d'un « antisémitisme réflexif », quand il s'agit de sa mère, l'auteur se rend

[4] Essai d'Andrew Anthony, *The Tyranny of Guilt: An Essay on Western Masochism by Pascal Bruckner*, sur le site https://www.theguardian.com/books/2010/may/09/tyranny-of-guilt.

compte qu'elle y adhérait en raison de la religion. Vivant sous la force de la bigoterie induite de l'enfance, elle voyait dans les juifs toutes les horreurs que la foi n'accepte pas : ils nous ont conduits directement dans le chaos avec leur morale étrange et leur passion pour l'argent (Bruckner, 2014 :57). Le discours narratif est, dans ce roman, très bien délimité de l'essai. Les mémoires de l'enfance, de l'adolescence sont habillés dans la narration et les réflexions de l'adulte sur les faits racontés sont écrites sous une forme essayistique. Pascal Bruckner nous met d'une part l'histoire d'un enfant qui a crû sous l'ombre d'une figure paternelle brutale, et d'autre part les pensées de l'adulte érudit qui comprend ses effets : « Les vraies blessures sont verbales, les jugements négatifs, les vexations qui s'inscrivent en vous en lettres de feu. Mon père voulait absolument me persuader de mon infériorité (…) On quitte les siens pour échapper à ses parents mais surtout à soi. » (Bruckner, 2014 : 66). La complémentarité entre récit et essai est construite par Bruckner sur l'antithèse entre la vie et les idées de son père et sa vie. On se rend compte que tous les efforts de l'adulte Pascal Bruckner ont été dirigés vers sa formation d'homme en opposition à son père. Parlant de l'enfance comme centre psychologique de l'adulte, l'auteur révèle un point commun entre lui et son père : la même figure paternelle violente et haineuse. Par conséquent, on peut se détacher de la généalogie par un effort conscient et soutenu. Pascal, l'adolescent, a eu des rébellions qui l'ont transformé en une personne très semblable à la figure de son père, mais Pascal, l'adulte, s'est battu avec acharnement pour être exactement le contraire. Dans l'épilogue de son roman Pascal Bruckner énonce brièvement la mort de son père dans la même haine et manque de pudeur qui l'ont accompagné toute la vie. Il laisse aussi ouverte la question concernant la dernière découverte en ce qui le regarde : pourquoi était-il circoncis ? Cette question conduit le lecteur sur plusieurs voies d'interprétation du roman et l'auteur sur plusieurs voies d'interprétation de sa vie. L'épilogue finie d'une manière optimiste, avec une réflexion essayistique sur les raisons de vivre, avec un détachement complet de la figure paternelle, et un attachement sans faute à la promesse de profiter de la vie, d'aimer et de créer : « J'espère rester immortel jusqu'à mon dernier souffle ». (Bruckner, 2014 : 127)

Pour conclure, on observe que la narration postmoderne est le terrain propice pour que les instances textuelles se mélangent, d'ici l'intention et résultat de la polyphonie auctoriale. Il est impossible de distinguer les niveaux narratifs, d'associer les voix du narrateur ou de l'auteur. Eugen Simion insiste à parler de la prose postmoderniste comme d'une dédiée au textualisme, car il n'hésite pas d'observer les jeux permanents entre la prose de réflexion et celle auctoriale, entre la prédilection pour le fragment et une nouvelle relation avec le lecteur.

BIBLIOGRAPHY

Audet, R. 2005, *Tectonique essayistique. Raconter le lieu dans l'essai contemporain.* Études littéraires, 37(1), Département des littératures de l'Université Laval, p. 119–131.

Belleau, A., 1980, *Approches et situation de l'essai québécois*. Voix et Images, 5(3), Québec, Les Presses de l'Université du Québec, p. 537–543.

Belleau, André, *Petite essayistique*, dans François Dumont (dir.), 2003, *Approches de l'essai*, Anthologie, Québec, Nota bene (Visées critiques), p. 159-163.

Berman, Paul, 2007, *Pascal Bruckner*, South Central Review, Volume 24, Number 2, Summer

Bruckner, Pascal, 2014, *Un bon fils*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

Bruckner, Pascal, 1981, *Lunes de fiel*, Paris, Points « Fiction et Cie », Seuil.

De Man, Paul, 1971 *Blindness and Insight*, New York, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.

Genette, Gérard, 1978, *Figuri*, București, Editura Univers.

Latour, Bruno,1993, *Nous n'avons jamais été modernes*. Essai d'anthropologie symétrique, Paris, La Découverte.

Lejeune, Philippe, 1996, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil

Lyotard, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. Minuit.

PONZIO, Augusto,1992, *Production linguistique et idéologie sociale*, Candiac, Les Éditions Balzac.

Riendeau, Pascal, 2000, *De la fiction de soi à l'oubli de soi*. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

Robova, Antoaneta, 2019, *Stratégies métalittéraires et pratiques essayistiques dans l'œuvre d'ÉricEmmanuel Schmitt*, Revue électronique de littérature française 13 (2), p. 31-44.

Terrasse, Jean, 1977, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

NATION AND NARRATION: WRITING ALTERNATIVE HISTORIES IN CONTEMPORARY IMMIGRANT LITERATURE

Georgeta Movilă (Matei)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: In this paper, we intend to reveal the complex relation between nation, narrative, and identity today by employing a restorative point of view over the periphery (literary, sociological, cultural). The academic approaches explored here provide new ways of looking at the world's literary system beyond nation-state limitations, on the one hand, and the multiplicity of selves displaced around the globe in today's American immigrant narratives, on the other hand.

Keywords: nation, history, deterritorialization, borderland novels, postnationalism

In this paper, we intend to look at how new immigrant writers challenge the boundaries of the American nation, selfhood, and literature by introducing a transcultural and postnationalist perspective on self-formation and narration. From a spatial point of view, the narratives of Hemon, Díaz, Adichie, and Vuong span multiple geographies, while aesthetically, they cross the boundaries of canonical constructs (e.g. the novel form), and even of the already known immigrant discourse, changing the American Narrative itself.

In the context of a globalized world and literature, the migratory phenomenon maps out alternative spaces, histories, and concepts of identity which are not bound to national, territorial geographies. Immigrant writers carve out new political and social subjectivities (Awan, 2016:2) that criticize national narratives, creating at the same time new sites for collaboration and imagination in constructing identity. The way these writers engage with space is essential in understanding how borders are fluid, destabilizing the concept of national culture and literature. As they participate in multiple cultures and belong to more than one national space, immigrant or (post-)diasporic authors conceive complex narratives that contribute to a "deterritorialization of American Literature" (Paul Giles, 2007:). Paul Giles argues that we can no longer identify American literature with the current geographical boundaries of the United States, a perception which he limits to the period between 1865 (the end of the American Civil War) and 1980 (the end of Jimmy Carter's presidency). He also adds that speaking of the American literary culture in terms of deterritorialization is more than relating it to the processes of globalization or imperialism. It is rather thinking of it "as a socially constructed, historically variable, and experientially edgy phenomenon, whose valence lies in the tantalizing dialectic between an illusion of presence and the continuaI prospect of displacement" (Paul Giles, 2007:58).

In his essay on nation, nationalisms, and postcolonial thought, John McLeod observes how nationalistic ideas have been rejected in recent years in postcolonial and

diaspora studies due to their coercive characteristics, especially by critics with an affinity to migrant and diasporic communities such as Homi Bhabha and Paul Gilroy. Both thinkers call the attention on "counter-narratives of the nation" (Bhabha, 1994: 149) and compound cultures able "to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity" (Gilroy 1993: 19). This minority viewpoint, says McLeod, suggests new models of identity and belonging which must be read against the unifying and homogenizing concepts of nation and nationalisms" (McLeod, 2010:115). Nation is perceived both as a concrete and imaginary entity. On the one hand, the author says, it is a matter of polity and government, while on the other hand, it engages the intellect and the emotions of its citizens, "bridging and binding the public pursuit of sovereignty with the individuated realms of subjectivity and psychology" (McLeod, 2010:99). Partially, this definition draws on Benedict Anderson's conceptualization of the nation as an "imagined political community" (Anderson, 1991:6). In Anderson's view, what makes the nation distinct from other types of "imagined communities" is a deep sense of comradeship. Ultimately, he writes, "it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings" (Anderson, 1991:7).

What is more, as Ramon Saldívar puts it, "national identity is more than just a social, legal, or psychological category (...); it is also a hermeneutic, an analytical category. As such it deeply affects how one understands the world. Life in the borderlands forces one to ask what kinds of knowledge qualify anyone as American, or any other nationality for that matter." (Saldívar, 2011:1037). The immigrant writers discussed in this paper are deeply concerned with the distinction between ethnicity (given), citizenship (given, but also chosen), and national identity (complex and at times contradictory). These questions are central to their narratives and identity projects. These bi-national, bi-cultural, and bi-lingual authors often choose to define themselves beyond nationality, as citizens of "the world republic of letters"[1]. Aleksandar Hemon, for instance, comes from a multicultural, religiously diverse state - Bosnia -, home to three constituent ethnic groups: Bosniaks, Serbs, and Croats. In an exchange of emails with Colum McCann, published in The Guardian, he writes:

> "As for calling myself Bosnian, it's a political choice, a matter of loyalty to my friends and neighbors, and not an ontological or metaphysical or genetic situation. My self is a compound self and definitely unstable. I have to live out all its fantastic possibilities in literature, reading and writing it. Literature is what keeps me together. First and foremost, I'm a writer/reader, everything else is secondary, one of the many identities." (Hemon, McCann, 2003)

"Borderland" imaginings, discussed at length a few sections below, are created by contemporary American immigrant writers from their position of transnational, diasporic[2]

[1] The phrase belongs to Pascale Casanova, a distinguished French literary critic.

[2] The terms transnational and diasporic are often interchangeable as they both refer to migrants who constitute hybrid political identities and deterritorialized social and cultural networks in their crossing of national borders. In 1992, Linda Basch, Cristina Blanc-Szanton and Nina Glick Schiller articulated the need of a "new conceptualization" in regards to the experience and consciousness of the new migrant population,

subjects. In his essay "Diaspora," Paul Gilroy defines this category as an "outer-national term" and shows how immigrant writers challenge nation-state characteristics such as "temporality, fixity, rootedness and the sedentary" by disrupting space as well as an ordered sense of political and cultural identity though travel, itinerancy, and distance (Paul Gilroy, 1994:207). Disorder and dislocation enable diasporic writers to "move into the contested spaces between the poles that we can identify roughly as the local and the global" (Gilroy, 1994:211) and create alternative links between their histories. Gilroy's thoughts on the concept of diaspora resonate with Bhabha's and Soja's Thirdspace theories.

More recent studies enhance the spatial engagement of the diaspora especially in relation to the concept of "home". Rather than being placeless, Nishat Awan argues in *Diasporic Agencies - Mapping the City Otherwise*, the diasporic subjects are global citizens "without home": "Home can be many places or none. Such an urban condition is significant not only for the way in which it creates new political and social subjectivities but also for the production of corresponding spaces within the contemporary metropolis." (Awan, 2016:2). According to the British researcher, there are spaces that facilitate crucial connections to a home left behind, places of support with a special meaning in the lives of diasporic subjects. She gives the example of Turkish "kahve" in London (coffee shops) that contrary to their marginal locations inside the metropolis they hold a high status as important social and political hubs. Such locations where marginal people tell their stories and histories help in the construction of "diasporic homes", a "place of nurture" that "allows for the recalling of past lives as well as for the construction of new ones that emerged in dialogue with the other place left behind" (Awan, 2016:53) . In writing about the experience of his parents as immigrants in Canada, Aleksandar Hemon depicts their need to own such a space that emulates domesticity, a space of self-reactualization, a "surrogate home" in Awan's terms.

Awan also uses the term reterritorialization, borrowed from Deleuze and Guattari, to show how diasporas affect space in their process of adapting to a new home. Looking forward feminist theory, Awan also describes reterritorialisation through Hoskyns and Petrescu's concept of "taking place", which addresses "a spatial politics that attends to difference whose goal is not necessarily 'to be included' or 'represented' but to participate directly from a differential position" (Awan, 2016:29). The practice of "mapping the space otherwise" involves social and political critique, as well as change, distortion, and transformation of the places the diasporic subjects inhabit. "Taking place" becomes synonymous to owning the "foreign" space in order to belong. Here are Hemon's thoughts on this spatial projection:

---

whose "lives cut across national boundaries and bring two societies into a single field" (1999: 1). In 1996, Wilson and Dissanayake also drew attention to the transformations of identity and consciousness belonging to a new "transnational imaginary", reshaping a multitude of forms of contemporary cultural production. If in the '90s, transnationalism and diaspora theories emphasized negative aspects of displacement and decentered identities, currently, the terms are used in reference to a more positive way of constituting cultural and political identities (Steven Vertovec, Stuart Hall).

> "For some immigrants, property is what they own, what gives them legitimacy, their piece of the foreign land, which becomes home by virtue of it legally belonging to them. But for my parents, the house, the Barn, and the piece of land they acquired were but half-empty shells to be filled out with their projects, spaces for their agency. A deed was not enough to make those spaces their own—like the early settlers, they needed to reshape them to fit who they were." (Hemon, 2019:151)

Hemon continues to depict what "the domain" his parents created for themselves means in terms of "personal sovereignty". Their property in Canada allows them to be themselves again after war and history reduced them to "nothing" - "Their house, the Barn, and the backyard are the places where they're not refugees. Time they could not regain, but space they could, and so they did". (Hemon, 2019:165)

As regards the complex dialectic between space and literary representation, subsequently challenging the hegemonic notion of a national culture, contemporary immigrant writers exhibit a new spatial sensibility that also changes "the contours of a national literature", to use the phrase of Bharati Mukherjee. The question of the immigrant writers' national identity and Americanness is a complex one. The four analyzed authors are highly-conscious of their ancestry, on one hand, and their new place in the world, on the other. They belong to a new generation of "minority" writers that reconsider the narrative of migration. Rather than striving to settle in the place of arrival, as we will further explore in the following subchapter, they tell the immigrant's story beyond it, spanning multiple geographies and cross-cultural identity reconfigurations. They are concerned with the place of the minority person (the marginal) in relation to the hegemonic culture and language, as well as with a sense of belonging. The construction of a homeland-like space beyond the narrowly circumscribed notions of nationalism (Hemon), race (Díaz, Adichie), or gender (Vuong) is one of the key features of their spatial aesthetics.

As Sonia Weiner observes, "it is not only the migrant who encounters a new culture; the 'dominant' culture also encounters the ethnic, racial, linguistic and cultural other. Confronting differences has the potential to modify mainstream beliefs, assumptions and behavior." (Weiner, 2018:12) Hemon, Díaz, Adichie, and Vuong are hyphenated American authors who gained international recognition, received or were shortlisted for important accolades such as the National Book Award, National Book Critics Circle Award, Pulitzer Prize, T.S. Eliot Prize, etc[3]. Also, they all received the MacArthur Fellowship (Hemon in 2004, Adichie in 2008, Díaz in 2012, and Vuong in 2019) and currently hold teaching positions in American academic institutions: Hemon is a professor of creative writing at Princeton University; Díaz teaches creative writing at the Massachusetts Institute of Technology; Chimamanda Adichie teaches writing workshops around the States, and Vuong is an associate professor in the MFA Program for Writers at the University of Massachusetts Amherst. To this growing list of internationally praised immigrant writers one could add other authors from around the

[3] Díaz received the Pulitzer Prize for Fiction in 2008 as well as the National Book Critics Circle Award for his novel. Hemon was a finalist for the 2008 National Book Award, as well as the 2008 National Book Critics Circle Award. Chimamanda Adichie received the National Book Critics Circle Award for Fiction in 2014; Vuong got the T.S. Elliot Prize in 2017 for his collection of poems, while his novel was a finalist for the 2020 PEN/Faulkner Award for Fiction and longlisted for the 2019 National Book Award for Fiction.

globe who are salient to this literary deterritorialization process such as: Marlon James from Jamaica, who got the Booker award for *A Brief History of Seven Killings*, written in 2014; Viet Thanh Nguyen from Vietnam, who was a recipient of the The Pulitzer Prize for *The Sympathizer*, written in 2015, Edwidge Danticat from Haiti, winner of the National Book Critics Circle Award for Fiction in 2020; Column McCann from Ireland, who won the National Book Award in 2009 for *Let The Great World Spin;* Rabih Alameddine from Lebanon, nominated for National Book Award in 2014 and National Book Critics Circle Award for Fiction in 2015.

We can see how the novel as a genre continues to develop and becomes the place where borders are crossed to highlight new states of consciousness as well as new forms of (self-)representation. In this regard, the following subsections provide a few essential bio bibliographical details about the four authors chosen for analysis to get a broader picture of the context of their writing, the way fact (history) and fiction (imagination) intermingle in their literature, and how they construct their identity through storytelling.

Aleksandar Hemon

Hemon was born and raised in Sarajevo, Bosnia, and has a mixed Ukrainian and Serbian ancestry. He traveled to the US in 1992, just before the outbreak of war in former Yugoslavia. As Sarajevo fell under siege, he remained in Chicago indefinitely, feeling cut off from his previous life. In an interview with Irina Reyn, he asserts his experience as a double citizen and his simultaneous presence in two cultures:

> "I am an American and Bosnian writer and I like to think that what happens in my books and in my life is that those two spaces overlap. They overlap through the experience of immigration and diaspora, and they also overlap because I want them to overlap – I write about people who are finding ways to live in the States because their life is defined by their Bosnian experience. [...] So this multiplicity of identities or double identities, these are not necessarily mutually exclusive and they don't create a vacuum but rather create an overlapping space where interesting things happen." (Hemon, Reyn, 2010)

Another biographical detail that is essential in exploring the mixture of fact and fiction in his writing is his friendship with the photographer Velibor Božović, who migrated to Montreal, Canada in 1998. The two collaborated in producing *The Lazarus Project* (2008), a novel combining Hemon's narrative and Božović's photographs. The book is a fictional account of a Bosnian-born American writer, Vladimir Brik, who journeys to Eastern-Europe in the company of his photographer friend Ahmed Rora Halilbašić to research the story of the historical figure Lazarus Averbuch, a Jewish immigrant to Chicago killed by a police officer at the beginning of the 20th century. Both Brik and Hemon are natives of Sarajevo, and share Ukrainian ancestry. Both are writers stranded in America at the outbreak of the Bosnian war and work as English teachers for foreign students. Also, they both write a column in a newspaper and live in Chicago, married to American women. Fact, fiction, and metafiction blend as the narrative also parallels Hemon's own journey to Europe to research and write the true story of Lazarus's death. Also, in the novel, Brik received a grant to support his book writing

while in real life, *The Lazarus Project* is Hemon's accomplishment as a recipient of the MacArthur fellowship.

Aleksandar Hemon's writing, be it fictional or autobiographical, is marked by an incredible spatial sensibility. After settling in Chicago, he used to walk a lot, which made John Freeman to define Hemon's first memoir, *The Book of My Lives* (year) less as an autobiography than "a series of maps inside his head." (John Freeman, 2013). Chicago plays a vital role in Hemon's biography and aesthetics. It is the place where he met and married his wife, Tery Boyd, and created a new life as a binational and bilingual writer and citizen.

Junot Díaz

Junot Díaz is an internationally recognised Dominican-American writer and activist. Born in Santo Domingo, Dominican Republic, on December 31st, 1968, he moved to New Jersey, US in 1974, at the age of six. He grew up in what he calls a "contemporary U.S. ghetto", graduated Rutgers College, and obtained his Master's degree from Cornell. In an interview with Hao Ying for Global Times, Díaz said that "I may be a success story as an individual. But if you adjust the knob and just take it back one setting to the family unit, I would say my family tells a much more complicated story. It tells the story of two kids in prison. It tells the story of enormous poverty, of tremendous difficulty." (Díaz, 2010) His family is part of a large migration wave from the Caribbean in the last four decades of the 20th century, when over 2 million people came to the US due to the political and economical situation in the region. Life in the US, however, was still tumultuous for the majority of new immigrants. If in their native country they struggled in the aftermath of Trujillo's dictatorship (1930-1961) and the upheaval of US neocolonial tendencies, in America they were subjected to racial discrimination.

Best known for his short-story collection *Drown* (1996) and his Pulitzer Prize awarded novel *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), Díaz is an unprecedented figure in the history of Latino cultural expression. His writing shows a significant shift in trans-American letters towards a planetary culture. His practice, both as a writer and activist, is concerned with issues of race, gender, power, sexuality, poverty, and language. At the intersection of two cultures, his writing advocated for a space of resistance against the effects of colonial inequalities, exposing the racist logic that still dictates the relationship between nations and cultures today.

Similarly to Aleksandar Hemon, Díaz's fiction is set between his place of "adoption", the working-class suburbs of New Jersey, and his homeland - the island of the Dominican Republic, which is depicted as a haunting, almost mythical background presence in many of his stories and first novel, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. This "spatial doubleness" is also translated into the language he uses and creates in his texts, combining the island slang with the African-American vernacular, which results in an exuberant linguistic and cultural fusion between the Global South and the Global North. As Monica Hanna put it in *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*, the writer strategically transculturates the Latin-American and Anglo-American discourses to narrate the trauma of coloniality and dictatorship, but also to reveal the beauty of Afro-Latinidad. His migrant narrative is a reaction both to oppression and settlement as cultural obliviation. By maintaining a close relationship to his homeland, mother tongue,

and the past he evokes, Díaz adds a historiographical dimension to his fiction, which is often read in autobiographical terms.

Chimamanda Ngozi Adichie

Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie is one of the leading voices in contemporary African literature from the transatlantic diaspora. Born on September 15, 1977, in Enugu, Nigeria, she traveled to the US at the age of 19. She graduated summa cum laude from Eastern Connecticut State University with a degree in Communication and Political Science. She gained a Master's Degree in Creative Writing from Johns Hopkins University and a Master of Arts degree in African History from Yale University.

Chimamanda Ngozi Adichie's work is representative for crossing geographical and psychological borders that imply transcultural strategies of coping with being in at least two places at once. In a public lecture given at Princeton University on October 20, 2010, C.N. Adichie refers to her condition as an immigrant as to an "inhabitant of the periphery":

> "Citizenship goes beyond a mere passport, it is a sensibility […] Citizenship for a person like me, from a country like Nigeria, in a continent like Africa, is not just a sensibility, it is also a condition. A condition that arises from being what I like to call 'inhabitants of the periphery'. And what do I mean by 'inhabitants of the periphery?' I am not merely referring to political expressions like 'Third World', but to the phenomenon of being outside of the center in ways more subtle than mere politics, in ways metaphysical and psychological […] We are a people conditioned by our history and by our place in the world to look somewhere else for validation. (Adichie, 2010)

As an "inhabitant of the periphery", Adichie moves between several languages and cultures redefining contemporary African literature as a member of the African Diaspora in the US, challenging at the same time the literary canon in North America.

As a writer and public intellectual, she is concerned with issues of class, gender, family dynamics, the colonial history of Nigeria, love, friendship, war, and memory. Through her literature and public presence, the writer advocates for diversity and cultural pluralism, decolonial peace, and human rights. As compared to previous African literary works that contributed to the "writing of the nation", she changes the focus on subjectivity and individuality, on writing the self beyond a certain state or citizenship.

Ocean Vuong

Ocean Vuong is the youngest author we are looking at in this paper, born in Ho Chi Minh City, Vietnam, on October 14th, 1988. When he was two years old, his family fled Vietnam and, after arriving in a refugee camp in the Philippines, migrated to the US, where they received asylum and eventually settled in Hartford, Connecticut. Raised by the Vietnamese women in his family (grandmother, mother, aunt), whom he says were all illiterate, Vuong learned to read only at the age of eleven. In a conversation with Daniel Wenger, author of "How a Poet Named Ocean Means to Fix the English Language", in The New Yorker, April 7, 2016, Ocean Vuong said: "For an American who was born here, the mundane might be boring, but for me colloquial English was a destination" (Vuong, Wenger, 2016). Now, he is a celebrated poet, essayist, novelist, and teacher, recipient of numerous awards and fellowships.

Ocean Vuong's writing is representative of the inseparable connection between generational and individual trauma. In his poetic, semi-biographical novel, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, written in epistolary form, he engages with complex and haunting topics such as war, migration, violence, mental health, shame and vulnerability, as well as with the complexity and beauty of the Asian-American experience. What makes Vuong's Asian-American identity even more complex and complicated is the fact that his maternal grandfather was a US white soldier, fighting the Vietnam war against the mother of his daughter's people.

Openly gay, Vuong is concerned in his body of work with what he calls the "tropes of shame" (Vuong, Amanpour, 2020) around queerness and sexuality. In his novel, he explores gender and sexuality through history, language, and culture, creating a powerful critique of gender norms in America, linking the nation's expansionist politics in the past with the contemporary hegemonic masculinity, all rooted in a "lexicon of conquest":

> "I was never comfortable being male—being a he—because all my life being a man was inextricable from hegemonic masculinity. Everywhere I looked, he-ness was akin to an aggression that felt fraudulent in me—or worse, in the blue collar New England towns I grew up in, self-destructive. Masculinity, or what we have allowed it to be in America, is often realized through violence. Here, we celebrate our boys, who in turn celebrate one another, through the lexicon of conquest:
>
> > You killed it, buddy. Knock 'em dead, big guy. You went into that game guns blazing. You crushed it at the talent show. It was a blow out. No, it was a massacre. My son's a beast. He totally blew them away. He's a lady killer. Did you bag her? Yeah, I fucked her brains out. That girl's a grenade. I'd still bang her. I'd smash it. Let's spit roast her. She's the bomb. She's blowing up. I'm dead serious." (Vuong, 2019)

This is how Vuong explores gender and sexuality in terms of identity and power, not only in the stories he tells and poems he writes, but also in his analysis of language itself.

Contemporary American literature is an amalgam of voices, a co-existence of identities, styles, and forms. Some of them are cross-culturally formed as a result of displacement, migration, and mobility. In articulating the "migratory aesthetics" and the remapping of the American national literature, we are going to explore some of the contemporary formations of the American novel, namely the borderland and hemispheric novels as envisioned by Saldívar and Lazo.

The work of Ramon Saldívar is crucial in understanding the changes of the American literature and national identity undergone in recent years. His definition of the borderland novel comprises many of the features of the works signed by the authors presented above. In borderland novels, Saldívar writes, space is contested by different cultural and linguistic traditions that often come into violent conflict. At the clash of these antagonistic traditions, the novel depicts:

> "the relationships between knowledge and power, between utopian progress and dystopian dehumanization, between history and myth, and most importantly, between physical violence and the violence of language, all as involved in the process of creating a singular national identity out of a region where identities remain multiple, complex, and often contradictory." (Saldívar, 2011:1033).

Saldívar puts an emphasis on how borderland novels set the premises of understanding ethnic and racial identity formation by having as their central focus racial, social, and economic structures of hierarchy and domination. As regards their structure and formalist features, the scholar points out that such novels are not limited to a specific genre. They can take the shape of Bildungsroman, historical fiction, romance, modified forms of magical realism, or even fantasy narratives. Most importantly, Saldívar sees the American borderland novel as a transnational product:

> "Whatever shapes they do take, however, they respond to the tropes of difference seen in their thematics. Borderlands novels do not offer singular answers to the questions they pose, but they do propose alternative possibilities for social and personal life, in constructing visions of collectivity, beyond ideologies of race and nation. They are concerned with a sense of belonging, with the construction of individual, family, and domestic spaces that might constitute a national homeland, distinct from narrowly circumscribed nationalisms. They are concerned with the possibilities of a future emerging from the past that is nonetheless not determined by that past." (Saldívar, 2011:1043-44).

As regards the protagonists of such narratives, they are the vulnerable, the marginal, the outcasts, the outsiders of what is perceived as the norm, striving to belong.

Borderland novels share some similarities with what Rodrigo Lazo calls the "hemispheric American novel". The "hemispheric" approach takes "the Americas" as its setting and includes people from various parts of the hemisphere in a constant negotiation of power and identity. Their protagonists are not necessarily "American" as far as their citizenship goes but have roots in the colonial history of the Americas. Bringing together the American and Latin American literary traditions, they depict the oppressive mechanisms and operations of imperialism and propose a "continual negotiation of spatial relationships and history" as "new spaces emerge in light of the past" (Lazo, 2011: 1092). The scholar sketches the tradition of the hemispheric American novel by tracing its roots to the first novelistic travel narratives centered around slavery and the independence movements. Furthermore, he points out that the contemporary hemispheric approach is focused on immigration and the effects of globalization, considering authors such as Junot Díaz and E. Annie Proulx.

In reviewing Díaz's Pulitzer Prize-winning *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), Lazo discusses how the novel envisions the late 20th century migration wave from the Dominican Republic as a result of colonial exploitation. From an aesthetics point of view, he observes how Díaz "moves easily between New York street slang, anti-imperialist critique, and cultivated literary Anglophone culture," in a hilarious mix of differences "between countries (United States, Dominican Republic), languages (Spanish,

English), and literary cultures (science fiction, the traditional canon)" (Lazo, 2011:1089-90).

Conclusion

New immigrant literature fits some of the conceptualizations of contemporary novelistic formations presented above as they change not only the American national narrative (the shift from nationalist to post-nationalist, from center to periphery) but also the novel as a genre. Ultimately, the formal qualities of these novels impact the way we see the world, and more importantly, the way we can change it by constantly moving and altering the places we inhabit. They propose powerful, transformative post-nationalist narratives. Along with the notion of post-nationalism, critics have also evoked such terms as post-diaspora and post-race in relation to contemporary immigrant literature and its new forms of representation and identity reconfiguration.

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

Anderson, B. (1991), *Imagined Communities*. London: Verso Books.

Awan, N. (2016). *Diasporic Agencies - Mapping the City Otherwise*. London & New York: Routledge.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Díaz, J. (2008). The Brief Wondrous Life of Oscar Wao, New York: Riverhead Books.

Idem. (2008). Drown, London: FABER & FABER.

Hanna, M/ (gen. ed.). (2016). *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*. Durham & London: Duke University Press.

Hemon, A. (2008). *The Lazarus Project*, New York: Riverhead Books.

Idem. (2014). *The Book of My Lives*, New York: Picador USA.

Idem. (2020). *My Parents. An Introduction*/ This Does Not long to You, New York: Picador USA.

Gilroy, P.(1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Weiner, S. (2018). *American Migrant Fictions: Space, Narrative, Identity*. Leiden: Brill Rodopi.

Vuong, O. (2016). *Night Sky with Exit Wounds*. Port Townsend, WA: Copper Canyon Press.

Idem. (2019). On Earth We're Briefly Gorgeous, Penguin LCC US.

CHAPTERS

Hoskyns, Teresa, and Doina Petrescu. (2007). "Taking Place and Altering It". *Altering Practices: Feminist Politics and Poetics of Space*, edited by Doina Petrescu. London: Routledge.

Giles, Paul. (2007). “Deterritorialization”, in *Shades of the planet*. American Literature As World Literature. edited by Dimock, Wai Chee; Buell, Lawrence. Princeton: Princeton University Press.

Lazo, R. (2011). "Hemispheric American Novel". *The Cambridge History of the American Novel*. Ed. by Cassuto L., Clare Virginia Eby, and Benjamin Riess. New York: Cambridge Univ. Press. pp. 1084-94.

McLeod, J. (2010). “Nation and Nationalisms”. *A Concise Companion to Postcolonial Literature*. Ed. cit.

Saldívar, Ramon, “The American Borderlands Novel”. *The Cambridge History of the American Novel*. Ed. cit., pp. 1031-45.

ARTICLES

Gilroy, Paul. (1994). “Diaspora.”. Paragraph 17:3, pp. 207–12.

Mukherjee, B. (2011). “Immigrant Writing: Changing the Contours of a National Literature”, American Literary History, Vol 23, No. 3, 2011, pp. 683–84.

NEWSPAPERS

Díaz, J. (2010). “Writing Wrongs.” Interview with Hao Ying, Global Times.

Hemon, A. (2009). “Twice-Told Tales: Displaced in America”, interview with Rother, Larry.
New York Times, https://www.nytimes.com/2009/05/16/books/16hemo.html.

Idem. (2010) “Exile on Any Street”, interview with Reyns Irina. Guernica, https://www.guernicamag.com/not_melted_into_the_pot/.

Vuong, O. (2019). “Reimagining Masculinity”. The Paris Review, https://www.theparisreview.org/blog/2019/06/10/no-homo/.

Vuong, O.(2016). “How a Poet Named Ocean Means to Fix the English Language” Interview
with Daniel Wenger. The New Yorker, https://www.newyorker.com/books/page-turner/how-a-poet-named-ocean-means-to-fix-the-english-language.

AUDIO & VIDEO

Adichie, C. N. (2010). “The Writer as Two Selves: Reflections on the Private Act of Writing and the Public Act of Citizenship”, Public Lecture at Princeton University, https://mediacentral.princeton.edu/media/The+Writer+as+Two+SelvesA+Reflections+on+the+Private+Act+of+Writing+and+the+Public+Act+of+Citizenship.

Idem. (2009). “The Danger of a Single Story”, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story.

Vuong, O. (2020). “Ocean Vuong on War, Sexuality and Asian-American Identity” - Ocean Vuong in conversation with Christiane Amanpour, on the Amanpour and Company YouTube channel, https://www.youtube.com/watch?v=9OZIwsk9cAM

THE MYTH OF MANOLE THE BUILDER IN VALERIU ANANIA'S VISION

Alin Țig
PhD Student, University of Oradea

Abstract:The myth of builders has always fascinated writers, artists and philosophers. The idea of building a living soul in the walls of a new construction to offer them strength has circulated worlwide (from India to Spain) for centuries. Some of the most interesting variants of the myth are to be found in the Balkan Peninsula, each nation revealing their beliefs by adapting the myth to local legends. Greeks build a bridge, Hungarians build a defense fortress, Serbians build a town. Romanians build a church by incorporating a living soul in the walls.
In the Romanian literature, the myth of builders has been a constant preoccupation for writers and critics like Lucian Blaga, Adrian Maniu, Valeriu Anania or Mircea Eliade. The legend refers to the beginnings of the Monastery of Curtea de Argeș, built by Neagoe Basarab Voivode in the 16th Century. Lucian Blaga, stressing the Bogomilist conception, is intersted to find out who would ask for the human sacrifice in order to build a church: is it God or the devil? Adrian Maniu argues that the walls of the church are collapsing because of the Pagan Gods – who are to be forgotten by the humanity. They will try to take their revenge on humans who do not worship them anymore.
Valeriu Anania stresses the idea derives from Romanian folklore that the builders must insert the shadow of a living soul into the walls of the church. By adding the disease of Manole's newborn child to the play, Valeriu Anania increases the tension.

Keywords: the myth of builders, the church, aesthetic myth, Manole the Builder, the sacrifice, the guilt.

În închisoare, sub prohibiția hârtiei și a instrumentelor de scris, Valeriu Anania scrie în memorie două piese de teatru și câteva poezii, însumând peste zece mii de versuri. Lucra la opera sa literară cu hărnicie, timp de mai multe ore pe zi, făcându-i pe gardieni să se întrebe la ce se gândește atâta de intens, în momentul în care nu scotea nicio vorbă, dar „ștergea" din memorie variantele abandonate[1]. Autorul e de părere că scrierea acestor versuri i-au „menținut, de-a lungul acelor ani, un echilibru moral de care nu mulți se bucurau"[2]. La doar doi ani după apariția *Mioriței*[3], vede lumina tiparului alt poem dramatic – *Meșterul Manole*, iar Valeriu Anania devine, din indezirabil, un scriitor publicat. Pare că ascensiunea lui e spectaculoasă, dar el este încă peste Ocean.

[1] Valeriu Anania, *Opere 7: Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie. Editura Polirom, Iași, 2011, p. 262.
[2] Idem, *Ibidem*, p. 331.
[3] Valeriu Anania avusese o dilemă în momentul scrierii *Mioriței*. Știind că piesa urmează a fi citită de un critic profesionist, Anania scrie în *Memorii* că era curios să vadă dacă nu cumva unele personaje sunt influențate de psihanaliza lui Freud. Observația pare mai degrabă caracteristică *Meșterului Manole*, piesă în care conflictele interioare extrem de bine conturate ale personajelor le definesc acestora personalitatea.

Legenda meșterului Manole[4] a fascinat – și continuă să o facă – cercetători din multiple domenii: istorie, artă, filosofie, teologie, dar și literatură. Mitul – cunoscut în literatura română drept *estetic* – este la origine, după cum susține Lazăr Șăineanu, un mit al primitivității[5]. Mircea Eliade vede însă în el un mit cosmogonic[6] și al ritualului construcției[7]. În acest sens, spune istoricul religiilor, ritualul construcției – care dă naștere unor legende despre oameni îngropați de vii, completează mitul cosmogonic – reductibil la arhetipul: „nimic nu poate dura, până nu i se oferă un suflet”[8].

Mircea Eliade urmărește cu foarte mare interes geneza mitului meșterului Manole, opinând că legenda acestuia circulă, sub o formă sau alta, în toată lumea (în întreaga Europă, în Asia și chiar în America). Extinzând semnificația investigației lui Mircea Eliade, Dumitru Caracostea opinează că se poate vorbi de o *poligeneză* în cazul mitului estetic[9]. Restrângând puțin aria geografică a genezei a legendei meșterului constructor și realizând o sinteză a cercetărilor de până la el, Lucian Blaga scoate în evidență unicitatea, dar și superioritatea mitului românesc în comparație cu alte variante balcanice: „Într-un loc, jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul, pentru un pod, în altul, pentru un oraș, în altul, pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică”[10].

Cercetările – impresionante ca număr, dar și în privința contribuțiilor aduse deslușirii misterului ce plutește în jurul legendei meșterului – deschid noi perspective, precum cele sugerate de George Călinescu, Nicolae Iorga, Dumitru Caracostea sau, mai recent, Constantin Cubleșan. George Călinescu este de părere că, în cadrul mitului meșterului Manole, importante sunt și condiția creatorului, dar și „încorporarea suferinței individuale în opera de artă”[11]. Un alt gânditor, filosoful și criticul Nicolae Iorga, vede, în moartea meșterului, un iz de morală creștină[12], meșterul plătind prețul pentru jertfirea

---

[4] Nu vom ilustra mitul meșterului Manole în toate ipostazele sale. Legenda meșterului necesită, singură, o cercetare de sine stătătoare – cercetare care nu poate fi epuizată în lucrarea de față. În acest sens, vom urmări, sumar, originea mitului, formele în care a circulat, dar vom realiza și o scurtă incursiune în creațiile literare populare și culte – care tratează mitul estetic.

[5] Lazăr Șăineanu, *Legenda meșterului Manole la grecii moderni*, în Lazăr Șăineanu, *Studii folclorice. Cercetări în domeniul literaturei populare*, cuvânt înainte de Dan Horia Mazilu, studiu introductiv și ediție de Alexandru Dobre, acuratețea textelor, în original, în limbile greacă și latină, de Mariana Frangă, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2003, p. 31.

[6] Mircea Eliade, *Meșterul Manole și mînăstirea Argeșului*, în Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Humanitas, 1995, p. 190.

[7] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterul Manole*, în Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, studiu, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, prefață de Petru Ursache, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008, p. 148.

[8] Idem, *Ibidem*, p. 173.

[9] D. Caracostea, *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole*, în *Revista Fundațiilor Regale*, IX (1942), nr. 12, p. 655. [Consultat la adresa: https://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/48541].

[10] Lucian Blaga, *Perspectiva sofianică*, în Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2018, p. 230.

[11] George Călinescu, *Miturile*, în George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Alexandru Piru, Editura Minerva, București, 1985, p. 60.

[12] Legea talionului sau a răzbunării este mai degrabă proprie *Vechiului Testament* (v. *Ieșirea* 21, 24 – 26), Mântuitorul dându-ne legea iubirii. Iisus Hristos Însuși i-a alungat cu biciul pe negustorii din Templul de la Ierusalim, dar a făcut acest lucru nu din răzbunare – ci ca o pedeapsă pentru pângărirea locașului de cult.

soției sale, cu propria sa viață. Meșterul îi apare cercetătorului ca un nou Icar, prin încercarea de a zbura.

Dumitru Caracostea insistă asupra conceptului filosofic de *continuitate,* dat fiind faptul că biserica se înalță, precum cântă și balada populară, pe „Un zid părăsit, / Și neisprăvit": „Locul pare sfințit printr-o clădire care a mai fost, ca și cum tot ce e menit să fie mare și frumos e o prelungire a unor vechi începuturi"[13]. Tot ceea ce este trainic, sugerează criticul (dar și înțelepciunea poporului român), trebuie să fie continuarea a ceva ce *deja* există. Poți clădi ceva nou, doar dacă este ancorat în ceea ce este vechi, în ceea ce *a fost*.

O părere distinctă o are Constantin Cubleșan. Într-un examen critic al teatrului lui Valeriu Anania, cercetătorul opinează că ceea ce i se cere meșterului – sacrificarea soției sale în zidul bisericii, ca acesta să fie trainic – este tot o formă de renunțare de sine și, prin extinderea semnificației, o imitare a sacrificiului hristic. Gânditorul sugerează noțiuni de morală creștină, întrucât, într-o rugăciune la Taina Cununiei, preotul se roagă pentru soț și soție să fie una[14]. Drept urmare, Manole renunță nu la o persoană distinctă, ci la cealaltă jumătate a lui: „Este, la urma urmelor, însuși sacrificiul cristic luat ca pildă, când Atoateziditorul Și-a sacrificat Fiul iubit pentru a întemeia Biserica creștinătății lumii"[15].

Diferitele arii de cercetare a problematicii mitului estetic au inclus: încercările de stabilire a identității meșterului, încercările de delimitare a perioadei în care s-a construit biserica sau în care a viețuit ziditorul ei. Alții au încercat, prin analiza elementelor de artă bisericească, să evidențieze, din punct de vedere diacronic, folosind o incursiune în Istorie, cărei etnii îi aparține cinstea de a fi zidit un asemenea locaș măreț. Astfel, analizând elementele de arhitectură bisericească, Grigore Tocilescu crede că renovarea bisericii este, într-adevăr, opera lui Neagoe Basarab[16]. Chiar integrarea elementelor arabe, persane sau otomane de care amintește un alt cercetător, Grigore Ionescu, poate fi opera lui Neagoe-Vodă[17]. În sprijinul acestei afirmații, același Grigore Tocilescu amintește că voievodul muntean, ostatic la curtea sultanului Selim, ar fi construit – ajutat, oare?, de arhitectul Manolli din Niaesia – o moschee impunătoare în Istanbul. Drept răsplată, sultanul i-ar fi oferit domnitorului român posibilitatea de a duce în Țara Românească materialele rămase, dar și artiști, pictori sau meșteri în tainele orfevrăriei[18].

---

[13] D. Caracostea, *art. cit.*, pp. 643 – 644.

[14] După modelul rugăciunii rostite de Iisus Hristos, Care Se ruga pentru toată lumea, ca „ei să fie una, așa cum suntem Noi" (v. *Ioan* 17, 11 ș. u.). V. și *** *Molitfelnic*, tipărit cu aprobarea Sfântului Sinod și cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006, p. 89.

[15] Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, pp. 71 – 72.

[16] Gr. G. Tocilescu, *Privire istorică*, fragment din *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș*, Stab. Grafic Socec & Teclu, București, 1886, pp. 37 – 40, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, pp. 46 – 47.

[17] Grigore Ionescu, *Doi arhitecți*, fragment din vol. *Curtea de Argeș. Istoria orașului prin monumentele lui*, Fundația pentru literatură și artă, 1940, pp. 120 – 121 și 137 – 139, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 58.

[18] Grigore Tocilescu, *art. cit.*, pp. 46 – 47.

Pentru Sp. P. Cegăneanu, ornamentația bisericii este o dovadă a paternității sârbe a bisericii[19]. Dimpotrivă, opinează Bogdan Petriceicu Hasdeu, biserica ar fi fost zidită de armeni, care au întemeiat colonii în spațiul românesc, având și un episcop aici – la Tălmaciu (în jurul anului 1355)[20].

Ipoteze multiple au fost emise și cu privire la identitatea meșterului. Într-o cuvântare rostită în ședința de închidere a sesiunii generale a Academiei Române din 1879, Alexandru Odobescu considera că meșterul Manole ar fi, de fapt, Manea, vătaful zidăriei[21], care ar fi lucrat la zidirea mănăstirii Hurezi din Vâlcea, ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu, și la sculptarea vechiului toc din piatră de la ușa bisericii mănăstirii Bistrița olteană. Pentru Tudor Vianu, ipoteza lui Odobescu este „inutilă”[22], dat fiind faptul că Neagoe Basarab a restaurat biserica în debutul secolului al XVI-lea, iar Constantin Brâncoveanu a domnit la întretăierea secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea (1688 – 1714).

Filologi precum Petru Caraman, fost profesor al lui Valeriu Anania, opinează că antroponimul Manole ar fi derivat de la Emanuel[23] – folosit de profetul Isaia pentru a-L denumi pe Iisus Hristos. Cercetătorul apreciază că numele Manole ar fi extrem de întâlnit la românii din Epir – regiune din nord-vestul Greciei. El mai susține și că este puțin probabil ca paternitatea legendei meșterului să fie românească, dar că românii au avut un rol important în răspândirea baladei. Ghenadie Enăceanu, pentru care adevărul că meșterul ar fi fost o persoană istorică nu poate fi pus la îndoială[24], opinează că este posibil ca meșterul să fie un macedoromân (sau bulgar) din Salonic.

Mitul a circulat în toată Peninsula Balcanică, în diferite variante. Scriitorul Gheorghe Sion analizează varianta sârbă a legendei meșterului constructor, amintind despre legenda întemeierii orașului Skutari[25]. Trei frați încearcă să zidească un oraș, însă tot ceea ce zideau ei dărâma Vila, geniul răului. Zeitatea îi spune fratelui mai mic să așeze o ființă vie la temelia zidului, ca acesta să devină inexpugnabil. Cei doi frați mai

---

[19] Sp. P. Cegăneanu, *Ceva cu privire la meșterul Manole*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, anul III, 1910, București, pp. 44 – 47, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 57.

[20] Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Argeș*, în *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. II, 1887, reprodus după ediția îngrijită de Andrei Rusu, vol. II, col. „B. P. T.”, Editura Minerva, București, 1970, pp. 88 – 97, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 48 ș. u.

[21] Alexandru Odobescu, *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole*, cuvântare pregătită pentru ședința de închidere a sesiunii generale din anul 1879, a Academiei Române, în urma excursiunii făcute de membrii Academiei în acea localitate, în *Scrieri literare și istorice*, vol. II, Editura librăriei Socec & Comp., București, 1887, pp. 499 – 516, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 25.

[22] Tudor Vianu, *Alexandru Odobescu – pașoptist și umanist*, în Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 120.

[23] V. Petru Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspândirii baladei meșterului Manole în Balcani*, în *Buletinul Institutului de filologie română „Alexandru Philippide”*, vol. I, 1934, Iași, pp. 63 – 102, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 114.

[24] Ghenadie Enăceanu, *Meșterul Manole față cu legendele populare,* fragment din *Meșterul Manole*, în *Biserica Ortodoxă Română*, an VII, 1883, nr. 2, pp. 75 – 95; nr. 3, pp. 149 – 157, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, pp. 40 ș. u.

[25] Gheorghe Sion, *Despre literatura serbă. În raport cu cea română*, fragment din *Despre literatura serbă. În raport cu cea română*, în *Revista Carpaților*, an II, 1861, mai 1, pp. 510 – 522, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 74 ș. u..

mari își avertizează soțiile asupra primejdiei, astfel că soția fratelui mai mic vine prima cu mâncare pentru meșteri, sfârșind zidită în temelia orașului.

Dumitru Caracostea este unul din cei care scriu despre variantele bulgare ale legendei[26]. În cea mai extinsă dintre acestea, meșterul Manole zidește o cetate vreme de un deceniu. Zidurile se tot dărâmă, iar Manole le cere celorlalți soți să depună jurământul conform căruia prima soție ce vine cu mâncare pentru bărbatul ei să fie zidită. Dintre toți, doar el își ține jurământul, iar soția sa, în ciuda faptului că Manole îi dăduse munci titanice de împlinit, apare prima cu de-ale gurii pentru soțul ei. În drum spre locul construcției, ea este nevoită să treacă și de intemperiile naturii. Plină de jertfelnicie, soția reușește să biruiască toate obstacolele. Manole, distrus sufletește, apelează la un vicleșug pentru a-și zidi consoarta, neputând-o privi în ochi: îi spune că și-a scăpat inelul între pietre, ea coboară să îl caute, sfârșind între temeliile podului.

Varianta macedoromână care circulă în Croația se concentrează în jurul construcției unui podeț la Narta. Lazăr Șăineanu[27] amintește de trei meșteri tocmiți de rege să realizeze podul peste un râu. Aceștia însă nu reușesc, vreme de șapte ani. O pasăre îi spune mai-marelui meșterilor să zidească la temelia podului soția fratelui celui mic. Aceasta ajunge la locul construcției și i se spune că soțul și-a scăpat inelul în bolta podului. Intră să îl caute, dar este zidită de vie. Totuși, ea cere calfelor să îi lase posibilitatea să își scoată sânul prin construcție, pentru a-și putea alăpta copilul. Înainte de a muri, ea blestemă ca fiecare om care trece pe acolo să moară înecat în râu.

Varianta albaneză este analizată de același Lazăr Șăineanu[28], care amintește de legenda podului Vulpii de peste Dibra. Trei frați meșteri doresc în zadar să ridice un pod. Un bătrân însă le spune să se lege prin jurământ să jertfească o ființă vie, pe care s-o așeze la temelia podului. Cei doi frați mai mari nu își țin cuvântul și își avertizează soțiile, astfel că zidită este soția fratelui mai mic. Ea își înfruntă soarta și le cere zidarilor să lase o gaură în zid, să își poată alăpta copilul. Acesta din urmă s-a alăptat, în ciuda morții mamei sale. Mai târziu, în loc de lapte a curs apă, astfel ieșind la suprafață un izvor.

În spațiul grecesc, circulă mai multe variante ale baladei. În cea mai întâlnită dintre acestea, cercetată de Lazăr Șăineanu[29], patruzeci și cinci de meșteri și șaizeci de calfe trebuie să ridice un pod peste râul Arta. Timp de trei ani, ei trudesc fără folos, până când sunt anunțați de o stafie să o zidească pe soția meșterului celui mare. Tânăra ajunge la locul construcției și își vede soțul posomorât, dar calfele o asigură că și-a scăpat inelul în bolta podului. Păcălită să intre să îi caute inelul, ea rostește inițial un blestem asemănător celui rostit de soția zidită în varianta macedoromână a baladei. Tânăra își schimbă blestemul, domolindu-și tonul, probabil la rugămințile unuia dintre meșteri.

Mitul constructorilor a ajuns și la maghiari[30]. Doisprezece meșteri muncesc la ridicarea cetății Deva, dar totul se surpă în mod constant. Mai-marele zidarilor, Klemens (Kelemen), hotărăște ca prima soție să fie zidită de vie. Apare soția lui Kelemen – care se roagă în zadar lui Dumnezeu să îi ivească obstacole consoartei sale. Finalul baladei consemnează o mică parte din zbuciumul meșterului, care nu poate dormi de plânsul

[26] Dumitru Caracostea, *art. cit.*, pp. 147 ș. u.
[27] Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 42.
[28] Idem, *Ibidem*, p. 41.
[29] Idem, *Ibidem*, pp. 34 – 35.
[30] Idem, *Ibidem*, pp. 39 – 40.

copilului. Balada maghiară se îndepărtează de semnificația mitului estetic, din mai multe motive. Întâi, meșterul hotărăște singur zidirea primei soții apărute la locul hotărât pentru construcție. Apoi, el nu trece prin zbuciumul sufletesc pe care Manole sau mai-marele zidarilor îl au. Nu în ultimul rând, soția își acceptă destinul crud fără să crâcnească – fiind, opinăm, mai degrabă resemnată cu soarta ei decât conștientă de importanța sacrificiului său. Acest din urmă argument ne poate duce cu gândul la faptul că, la maghiari, balada a ajuns mai târziu. Versiunea maghiară nu beneficiază de înțelegerea semnificațiilor întâmplărilor asociate mitului estetic, dar nici nu poartă în sine adâncimile baladei.

În varianta românească a baladei populare, nouă calfe și meșterul Manole îl însoțesc pe Negru-Vodă „pe Argeș în gios", pentru a găsi „Un zid părăsit / Și neisprăvit" al unei biserici, pe care domnitorul țării să o restaureze. Locașul de cult trebuie să fie unic („Cum n-a mai fost alta"). Este de subliniat aici faptul că voievodul îi amenință pe meșteri cu zidirea de vii, dacă nu respectă condițiile sale. Să fie aceasta o premoniție a sfârșitului? Sau dovadă a circulației legendelor legate de construcții și constructori încă de dinainte de varianta românească a baladei? Înclinăm spre ultima ipoteză, mai ales dacă luăm în considerare cercetările lui Mircea Eliade sau chiar Lucian Blaga (filosoful român spunea că mitul constructorilor are o vârstă „geologică").

Tensiunea baladei este în creștere, iar Manole visează că mănăstirea nu se va închega până ce nu se va zidi o ființă vie în temelia ei. Când Manole își vede soția (pe Ana) apropiindu-se cu de-ale gurii, devine zbuciumat sufletește și Îl roagă pe Dumnezeu o oprească din drum, dezlănțuind furia naturii. Ploaia și vântul nu o pot însă opri pe Ana. Meșterul apelează la un vicleșug – zidirea „din joacă". Inițial învoită, Ana concluzionează, cu stupoare, că joaca devine serioasă și își imploră soțul să se oprească, deoarece îi „frânge" copilul.

Gheorghe Sion realizează aici o observație interesantă. El înlocuiește unul cu altul cele două verbe din versurile „Țâțișoara-mi *plânge*, / Copilașu-mi *frânge*" (s. n.), susținând că le-a redat forma „naturală"[31], rezultând următoarele două versuri: „Țâțișoara-mi frânge / Copilașu-mi plânge". Scriitorul susține că Ana nu era însărcinată, copilul i se născuse deja.

Ana moare, zidul devine trainic, dar nu se spune nimic despre zbuciumul lui Manole. Va fi fiind *elipsa* aceasta voită de înțelepciunea populară? Credem că da, din moment ce balada urmărește cu foarte mult interes și ceea ce se întâmplă *după* moartea Anei. Negru-Vodă vine să se închine la locașul de cult, dar îi întreabă pe meșteri dacă pot zidi o mănăstire și mai frumoasă. Răspunzând afirmativ interogației voievodului, stârnesc furia acestuia din urmă, care hotărăște să-i înalțe pe zidari pe schela locașului de cult, ca aceștia să nu își poată realiza menirea lor pe mai departe. Este o dovadă a cruzimii și a răutății voievodului. Balada se sfârșește tragic, dar autorul ei nu uită să integreze, așa după cum observă și alți cercetători, *mitul lui Icar*: de pe înălțimea bisericii, meșterii încearcă să zboare folosind aripi de șindrilă. Nu reușesc, cad și mor. Dar balada urmărește în continuare zbuciumul lui Manole – care nu încearcă să zboare, ci, la auzul glasului soției sale, mintea i se tulbură și cade pe pământ. În acel loc, apare o fântână. Glasul Anei îl cheamă pe Manole „dincolo", unde cei doi pot fi din nou împreună. Vedem în această întâmplare nu pedepsirea lui Manole, după cum scria Nicolae Iorga, ci o dovadă a iubirii puternice dintre cei doi soți – care nu pot trăi departe unul de celălalt.

[31] Gheorghe Sion, *art. cit.*, p. 79.

Literatura cultă a dat naștere unor opere impresionante referitoare la mitul estetic. Gheorghe Ciompec enumeră poeți (Cezar Bolliac – *Meșterul Manole*), prozatori (D. Almaș, romanul *Meșterul Manole*) și dramaturgi care au ca sursă de inspirație balada meșterului Manole[32]. Tot el face observația că poeziile nu se îndepărtează de la semnificația baladei, dar proza o face – și încă foarte mult. Doar dramaturgia reușește să surprindă adâncimile baladei, zbuciumul lui Manole, trăirile intense ale actanților.

Dintre cei care au scris piese de teatru (în versuri sau în proză) având drept sursă de inspirație mitul estetic, vom insista asupra creațiilor lui Adrian Maniu, Lucian Blaga, dar și Valeriu Anania.

Adrian Maniu publică, în 1922, drama în versuri *Meșterul*. Piesa de teatru are trei acte și este scrisă, după cum observa Doina Modola-Prunea, sub influența expresionismului. Subiectul dramei respectă doar în parte structura baladei, poetul dramaturg fiind preocupat de găsirea unei explicații pentru surparea zidului. În viziunea sa, biserica creștină este ridicată pe ruinele unui templu antic. Oamenii tulbură odihna ființelor telurice, încercând să zidească mănăstirea. Oamenii au încercat să răstoarne ordinea – până atunci, firească a – lucrurilor, a celor cu care aceste ființe erau obișnuite: boii, pe care vechii egipteni îi divinizau, sunt puși în jug, focul și apa – altădată, zei – au ajuns slujitorii omului. Dușmanii ființelor telurice zidesc, pe locul unui templu în care ele se odihnesc, un locaș de cult închinat unui Dumnezeu de Care nu se auzise în vechime. Cumințenia Pământului enunță concepția vechiului mit comun și gândirii constructorilor, conform căruia orice viață înseamnă o moarte, adică stricarea tuturor lucrurilor ce au fost. Această concepție de distrugere se opune oarecum ideii de continuitate enunțate de Dumitru Caracostea. Ființele telurice se sfătuiesc și ajung la concluzia că nu pot să se împotrivească ideii de zidire, ci pot să lupte împotriva oamenilor dărâmându-le zidurile.

Actul II îi surprinde pe meșteri muncind la ridicarea zidurilor. Aceștia săpând, dau peste statuia din bronz a unui faun. Din ea se vor realiza, mai târziu, clopotele. În scrierea lui Adrian Maniu nu apar nici iubita sau soția Meșterului, nici zbuciumul acestuia la vederea soției și nici momentul de maximă tensiune – zidirea soției Meșterului (deși iubita lui este zidită la temelia bisericii). După cum observa Gheorghe Lăzărescu, „Drama este construită pe opoziția dintre forțele elementare și cele umane, reprezentate de Meșter. Scopul vieții sale este desăvârșirea, idealul cât mai măreț care să-i ofere posibilitatea de a învinge necontenit materia, de a se învinge pe sine”[33].

Începutul actului III ne revelează mănăstirea deja zidită. Vodă și mulțime de popor vin să admire biserica și să se închine la ea, dar unii boieri îl acuză de omucidere pe Meșter, dat fiind faptul că acesta și-a zidit soția în temelie. Ceilalți muncitori caută plată materială pentru ceea ce au împlinit, în timp ce Meșterul încearcă să așeze clopotul mare în turla bisericii. Oamenii veniți să se închine caută răzbunare pentru crima Meșterului, astfel că îi taie schelele, să nu poată coborî. Aceștia îl învinuiesc pe Meșter de păgânism – fapt întărit de Călugăr. (El spune că Meșterul nu i s-a mărturisit nici măcar o dată.) De pe înălțimea locașului de cult, Meșterul încearcă să coboare folosind aripi de lemn. Cade însă mort, iar un om din mulțime vede, în moartea lui nu o sinucidere, ci o jertfă, o primă Liturghie slujită în exteriorul locașului de cult.

[32] Gheorghe Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, Editura Minerva, București, 1979, pp. 232 ș. u.

[33] Gheorghe Lăzărescu, *Adrian Maniu*, Editura Albatros, București, 1985, p. 170.

Lucian Blaga publică, la rându-i, piesa de teatru în cinci acte *Meşterul Manole*, în 1927, socotită de mulţi drept cea mai reuşită încercare de transpunere a mitului estetic între paginile unei scrieri literare. Personajele dramei lui Blaga sunt: Vodă, Manole, Mira, Stareţul Bogumil, Găman; zidarii sunt identificaţi pe baza numeralelor ordinale, dar doar primii patru pot fi identificaţi după ocupaţiile lor iniţiale: întâiul, fost cioban; al doilea, pescar; al treilea, călugăr; al patrulea, ocnaş. Al şaselea pare a fi cel mai aproape sufleteşte de Manole[34].

Apariţia personajului Stareţul Bogumil ne oferă sugestii despre ideea pe baza căreia este scrisă piesa de teatru. Erezia bogomilistă a apărut în secolul al X-lea, după învăţăturile preotului Ieremia. Asupra denumirii ereziei există mai multe ipoteze (asupra cărora nu vom insista aici). Esenţa învăţăturilor bogomililor este următoarea: Satanael, primul fiu al lui Dumnezeu, este alungat din Rai şi încearcă să îşi facă o lume proprie – pământul, unde încearcă să creeze, din ţărână şi apă, omul. Satanael Îl roagă pe Dumnezeu să-i dea viaţă lui Adam, întrucât el nu poate. Aşadar, omul – alcătuit din materie şi spirit, este atât opera diavolului – care dă trupul, cât şi a lui Dumnezeu – Care dă sufletul. Hristos vine după 5000 de ani pe pământ, să desăvârşească opera lui Dumnezeu, dar toată viaţa omului a rămas un teatru de luptă pentru confruntarea dintre Bine şi Rău. Eugen Todoran scrie despre Stareţul Bogumil din scrierea dramatică a lui Lucian Blaga că: „Intervenţia stareţului Bogumil în zbuciumul sufletesc al lui Manole a fost interpretată de comentatori ca o încercare de a-i abate gândul de la rosturile cunoaşterii şi a-l îndemna spre actul creator”[35].

Găman este, în piesa de teatru, simbolul forţelor telurice. El ascultă inima pământului, vorbeşte cu el, posedă puteri magice şi cunoaşte taine inaccesibile înţelegerii omeneşti. Comparativ cu piesa lui Adrian Maniu, el poate fi văzut ca o încarnare a Faunului sau a Cumineniei Pământului.

În articolul său *Meşterul Manole în literatura dramatică românească*, Ion Roman apreciază drept o „scădere” precizarea necesităţii jertfei pentru trăinicia zidurilor, încă din primul act al dramei lui Blaga. Stareţul Bogomil apare ca exponent al doctrinei bogomiliste: „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi?” Manole se supune cererii stareţului, cerându-le zidarilor să jure că vor jertfi o fiinţă vie în temelia locaşului de cult – o soră sau soţie care încă n-a născut. Prima se iveşte însă Mira, care vine nu cu bucate, ca în baladă, ci pentru a împiedica o crimă. Ea sfârşeşte zidită, dar îşi acceptă destinul – spre deosebire de Manole, al cărui univers interior se clatină. Ritualul zidirii este redat în rime, revelând intensitatea dramatică crescândă a scrierii: „Zvârliţi tencuiala pe coapse şi os, să-nchidem viaţa în zidul de jos”. Manole este conştient că a zidi este, pentru el, o patimă: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei”, dezvăluindu-ne, indirect, că forţei destinului nu i te poţi sustrage. Meşterul admite că a fost predestinat spre zbuciumul lăuntric ce îl copleşeşte: „Judecata mea mi-o voi face *singur* (s. n.), judecata voastră cine va face-o?” Manole se îndreaptă chiar împotriva lui

[34] În mod paradoxal, întrucât cifra şase este, în creştinism, simbolul imperfecţiunii, al răului. Scriitorul încearcă aici o răsturnare a semnificaţiilor, toţi meşterii care se pot identifica abandonând, la un moment dat, de la idealul lor: primul a fost cioban – îndeletnicire caracteristică poporului român; al doilea a fost pescar – ocupaţia de bază a unora dintre Apostolii Mântuitorului; al treilea, călugăr, dar a ieşit din mănăstire. Al patrulea a fost ocnaş – aşadar, la un moment dat, un infractor. Ei şi-au abandonat îndeletnicirile iniţiale, ca, mai apoi, să zidească oameni în temeliile bisericii.

[35] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timişoara, 1985, p. 101.

Dumnezeu, susținând că El nu a jertfit nimic când a creat lumea. Binele și răul sunt inseparabile, adaugă Manole, care susține că el și meșterii sunt dracii lui Hristos.

Venindu-și parțial în fire, Manole dorește să dărâme zidirea, însă este oprit. Apar în scenă preoții, care cer judecarea lui Manole pentru crimă, și domnitorul. Meșterul este apărat de însuși voievodul țării. Manole vrea să tragă pentru prima dată clopotele în memoria soției sale, urmând să se arunce, mai apoi, din turla bisericii, în gol. Dispariția lui Manole este jelită de calfele ce sunt lipsite de elementul ce le ținea unite. Începând cu acest moment, spun ele, vor rătăci pretutindeni.

Valeriu Anania își clădește poemul dramatic pe o structură a subiectului similară cu aceea a baladei populare, căruia îi acordă elemente folclorice. Scriitorul susține adeseori în interviurile sale că aceste inserții din piesele lui se datorează educației puternic înrădăcinate în tradițiile noastre strămoșești, educație realizată de mama sa[36]. Filonul folcloric constă în adoptarea eresului conform căruia trăinicia unui zid se poate realiza, dacă umbra unei persoane e furată pe trestie sau pe sfoară și îngropată în zid. Cel căruia i se fură umbra moare în maximum câteva săptămâni de la consumarea acestei întâmplări[37]. Valeriu Anania apreciază această structură ca fiind „mai subtilă, mai frumoasă și mai tragică”[38]. Soția lui Manole – Simina, în poemul lui Valeriu Anania – știe că zidirea nu e un simplu joc. Soția Meșterului din poemul dramatic își asumă jertfa care se cere pentru construcția bisericii. Valeriu Anania sugerează un fapt interesant, și anume acela că jertfa nu i se cere în mod direct zidarului, ci în mod indirect, unei alte ființe dragi lui. Cu alte cuvinte, Meșterul nu renunță la sine, ci este pus în fața posibilității de a renunța la soția lui, la mama copilului său bolnav – lucru ce adaugă un plus de dramatism față de balada populară.

Autorul își propune un plan ambițios prin noua viziune a mitului estetic: el încearcă să fixeze locul întâmplărilor și al eroilor în Istorie, nu în legendă. Cei nouă meșteri mari primesc nume, iar limita temporală a desfășurării acțiunii este și ea precizată. Ne aflăm în cel de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea, în timpul domniei lui Neagoe Basarab. Istoria ne arată că voievodul a condus Țara Românească între 1512 și 1521 și că mănăstirea a fost zidită între 1515 și 1517. Personajul Neagoe are un rol important în piesa lui Valeriu Anania. Voievodul, canonizat de Biserica Ortodoxă Română la 26 octombrie 2008, este un judecător cu puteri depline, în piesa de teatru. Deși apariția sa în piesă se realizează în timpul desfășurării acțiunii poemului dramatic, el se erijează într-un judecător drept, căutând să medieze între posibilele conflicte dintre meșteri. Nu mică îi e mirarea când soția lui Manole, Simina, i se înfățișează înainte-i și se plânge că Meșterul își neglijează căminul conjugal în favoarea zidirii mănăstirii. În acel moment, voievodul îi atrage atenția lui Manole că nu vrea ca biserica să se înalțe prin compromisuri între păcat și sfințenie. În Erminiile după care se realizează pictura unei

[36] *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*, „Vatra” (Tg. Mureș), 18 / 1972, interviu reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 198.

[37] Vasile Alecsandri cunoscuse și el această superstiție (V. Vasile Alecsandri, *Mănăstirea Argeșului*, în *** *Poesii populare ale românilor*. Adunate și întocmite de Vasile Alecsandri, București, Tipografia lucrătorilor asociați, MDCCCLXVI (pe copertă 1967), pp. 192 – 195, reprodus în *** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980, p. 73).

[38] *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*, „Vatra” (Tg. Mureș), 18 / 1972, interviu reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 202.

biserici, fapta rea și virtutea se exclud. Pictorul, constructorul sau iconarul trebuie să fie un om cu sufletul curat, ca să nu-și capete osândă prin purtarea lui nedemnă.

Opinăm că intervenția domnitorului răstoarnă accepțiunea cunoscută din balada populară. Dacă voievodul refuză din start un compromis între dreptate și zidire, Manole trebuie să se împace în primul rând cu soția sa. Milița, consoarta domnitorului, face un alt pas spre a-i reconcilia pe cei doi: ea spune că Simina trebuie să se jertfească și să sufere: întâi, pentru că Manole este desemnat spre realizarea unui ideal măreț, cel al construcției unice; mai apoi, pentru însăși zidirea „măiastră" despre care toți vor vorbi, peste veacuri.

Simina, soția lui Manole, pare, încă de la început, străină de tot ceea ce se întâmplă în jurul ei. Fire blândă, ei i se cer multe sacrificii: și de către soț, care e absent în majoritatea timpului, de către fiul ei, care e bolnav, dar și de către conducătorii țării, care îi cer să treacă cu vederea neînțelegerile cu meșterul. Receptivă și la durerile celor din jur, ea își confruntă fratele – pe călugărul Safirin –, căruia îi cere să pună capăt relației cu Iovanca. Simina o confruntă și pe Iovanca, soția jupânului Pârvu, unul din ctitorii mănăstirii, pe care o roagă să păstreze distanța față de un suflet tulburat cum este cel al lui Safirin.

Sfârșitul piesei o găsește pe Simina aducându-i, în ciuda reacțiilor deplasate ale soțului la adresa ei și în pofida bolii fiului ei, mâncare meșterului în dimineața următoare rostirii unui fatidic jurământ de către zidari, jurământ potrivit căruia, pentru a se opri surparea zidurilor mănăstirii, se va zidi de vie prima soție, fiică, soră sau mamă venită cu merinde pentru unul din ei. Față de balada populară – unde actul zidirii apare drept o joacă, în poemul lui Anania, Simina acceptă (cu regret) ideea de a-i fi zidită umbra.

Într-o combinație de istorie și mit, Valeriu Anania integrează legenda zidirii mănăstirii Curtea de Argeș. Zidurile acesteia însă se tot surpă, deoarece Manole nu găsește cheia bolții locașului de cult. Găsirea cheii nu ține însă doar de precizia unui calcul matematic. Faptul că bolta cedează are trei posibile explicații: nepriceperea Meșterului în calcularea cheii bolții ar fi prima; a doua – nevoia de jertfă (cerută de cine?) pentru a clădi ceva trainic; a treia – conflictul dintre menirea constructorilor și a ctitorilor cu starea lor morală, cu păcatul pe care Manole, Safirin și ceilalți nouă meșteri îl săvârșesc. Cel mai bine ilustrează această cumpănă domnitorul țării, care îi atrage atenția lui Manole că „(...) Zadarnic pe trepte / Urca-vom sfințenii din fapte nedrepte"[39].

Păcatul lui Manole ar fi acela că-și neglijează soția și copilul în favoarea profesiei (chiar dacă profesia este una în mod cert misionară). Simina însăși se simte dată la o parte și încearcă din răsputeri să își determine soțul să se întoarcă la familia lui; anunțându-l pe domnitorul țării de faptele lui Manole, Neagoe îi cere insistent meșterului să se împace cu soția sa, întrucât jurământul rostit la Cununie îl obligă să aibă grijă de soția lui; mai mult, temelia bisericii nu poate sta pe ideea de nedreptate. Manole pare tulburat de îndrăzneala consoartei sale și îi mărturisește voievodului că își iubește soția. Totuși, de ce meșterul nu este alături de Simina în momentele de cumpănă precum boala copilului, asta el nu poate lămuri, sugerând o posibilă explicație în legături ce depășesc sfera raționalului: „Măria-ta... nu știu... Mi-i dragostea-ntreagă..."

Soția voievodului, Doamna Milița, intervine în discuție și încearcă să o încurajeze pe Simina, destăinuind în fața boierilor din Sfatul Domnesc și a unor jupânese de curte faptul că are o soartă asemănătoare celei a Siminei: soțul ei este frecvent ocupat cu diverse treburi de stat. Datoria soților este să se jertfească, poate unul mai mult decât

[39] Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 72.

celălalt, adaugă Milița, sugerând că Simina ar trebui să sufere fără a se exterioriza. Deznădăjduită, Simina se depărtează; este momentul în care Manole își revine parțial în sine, se apropie de soția lui și o întreabă ce are de gând să facă. Este singura dată când Manole este atent la problemele și tulburările soției sale. Simina îi spune soțului că plănuiește să se retragă la schit, denunțând totodată și legătura nevăzută și nefirească dintre zidirea mănăstirii și Meșter: „Dăruit / Ești mănăstirii. Eu mă duc la schit”[40].

Conflictul conjugal cunoaște mai multe trepte până la escaladare. Manole, complet absorbit de munca lui, are rare momente de luciditate și rare clipe de comuniune cu soția lui. El este dominat, precum la Blaga, de dorința zidirii, care devine patimă. În final, când Simina ajunge prima cu mâncare pentru soțul ei, acesta izbucnește, numind-o „cățea”, „maștеră”, „vicleană”. Reacțiile deplasate ale lui Manole determină părerea de rău a Siminei, care se căiește pentru vina de a-și fi lăsat copilul singur și bolnav acasă, ea exclamând că nu știe de ce a venit să își vadă soțul.

Atitudinea lui Manole este însă foarte ciudată. Deși se îndepărtează în mod continuu și sistematic de soția lui, după rostirea jurământului, la vederea ei, îi impută că nu are grijă de copil, degrevându-se pe sine de aceste responsabilități.

Nici reacția Siminei nu își găsește ecou în faptele ei de până atunci. Deși e repudiată de soțul ei, deși pare că s-a împăcat cu ideea distanțării de el (vrea să meargă la schit) și deși vrea să se dedice îngrijirii copilului, ea ajunge în dimineața următoare rostirii jurământului de către meșteri prima cu de-ale gurii pentru Manole, lăsându-și acasă copilul bolnav. Simina este, totuși cea care susține încă de la începutul dramei nevoia de jertfă pentru ridicarea bisericii. Este un act premonitoriu, întrucât ea însăși va fi jertfită, în finalul piesei.

În schimb, Manole este convins că bolțile locașului de cult se surpă din cauza blestemelor soțiilor ajutoarelor sale. Consoartele celor nouă admit că zidirea bisericii și intransigența lui Manole țin calfele departe de căminul conjugal și îi cer dreptate (a se citi, socoteală) jupânesei Iovanca, soția boierului Pârvu.

Vinovat de prăbușirea zidurilor locașului de cult ar fi și părintele Safirin, a cărui ființă este robită (până la un punct) de dragostea nefirească pentru jupâneasa Iovanca. Frământarea lui sufletească este intuită de Simina, dar și de Manole și este adusă la cunoștință chiar domniței Iovanca. Jupâneasa își mărturisește și ea dragostea față de preotul călugărit, deși sunt amândoi conștienți că iubirea lor e imposibilă. Iovanca ingerează otravă, deoarece Safirin o ucide simbolic, pictând-o pe o pânză, în biserică. Momentul în care jupânul Pârvu dă vestea meșterilor este unul de un dramatism unic: Safirin trebuie să aleagă între a-și salva nepotul și a o salva pe cea de care este îndrăgostit. Cumpăna este cu atât mai mare, cu cât locul ctitorilor este într-o pictură a bisericii. Sinucigașii însă nu pot fi pictați în biserică; exact cu acest lucru îl șantajează Iovanca pe Safirin, amenințându-l că își va lua zilele, în cazul în care fratele Siminei nu îi va împărtăși dragostea. Până la urmă, de ales alege Manole: trist, viața Iovancăi, în locul vieții propriului fiu. O alegere irațională, nefirească, a unui tată care nu este aproape de fiul său nicio clipă. Astfel că Pârvu îl va lua pe Safirin cu sine. Zidirea se face însă, cu un preț și mai mare: viața Siminei, zidită de vie între zidurile bisericii.

Poemul se încheie cu un epilog ce păstrează aceeași intensitate dramatică caracteristică scrierii. Manole este înfățișat într-o stare vecină cu nebunia. Reapare, după o absență îndelungată, Safirin, căruia pictorul Sfetea îi spune despre gemetele din zidurile

[40] Idem, *Ibidem*, p. 74.

bisericii. Preotul își dă repede seama că absența Siminei de acasă și plângerea din zidul bisericii sunt legate și îi cere dreptate lui Vodă, venit să admire construcția. Auzind că zidirea bisericii a curmat viața unui om, Vodă îi cere lui Manole să surpe zidul. Fiindcă zidarii se împotrivesc, Neagoe le poruncește zidarilor să urce pe acoperișul bisericii, pentru a primi, de acolo, o altă poruncă. În fața domnilor țării și a poporului, Safirin e confruntat cu propria-i slăbiciune și, în loc să își mărturisească păcatul, îi cere lui Vodă clemență pentru cei ce i-au zidit sora. La îndemnul lui Manole, meșterii își fac aripi din șindrilă, încercând să fure aripile îngerilor pictați pe pereții bisericii. Sfârșesc însă tragic, în moarte. Poemul dramatic se încheie cu o inserție filosofică (cu substrat teologic) rostită de Safirin: „Trăim ce-nțelegem și-atât cât ni-i dat!" – care pare mai degrabă o intervenție a autorului, care susține că noi, oamenii, avem limite ale existenței pământești, limite fixate din exterior (dovadă predicatul verbal de diateză pasivă din a doua parte a frazei[41]).

Suprapersonajul e, în acest poem dramatic, *biserica*. Personificată, ea trăiește în chipul chivotului (chipul miniatural al bisericii, aflat pe Sfânta Masă din altar) și prin prăbușirea zidirii, care cedează fără explicații raționale. Ea își cere prețul de jertfă pentru a nu ceda: nemiloasă, ea pretinde un suflet curat.

Constantin Cubleșan vede în *Meșterul Manole* o pildă a sacrificiului hristic, realizând conexiuni între etimologia numelui protagonistului și numele Mântuitorului (Emanuel – Manole). Opinăm că nu este vorba de așa ceva, deoarece Manole nu este în stare de autosacrificiu, întrucât dorința lui de a zidi biserica se transformă în patimă. Mai mult de atât, el își neglijează copilul bolnav, dar și soția, care nu îl mai recunoaște. Credem că Manole încearcă să se substituie Demiurgului, dar eșuează lamentabil. Zidurile ridicate de el se surpă de șase ori (cifra șase e simbolul imperfecțiunii și al maleficului, în creștinism); acțiunile sale dovedesc tocmai contrariul asemănării cu Mântuitorul: el se îndepărtează de soția sa și de copilul lui, îl ține legat cu forța jurământului pe Safirin, deși cumnatul său trece prin ispite grele. Își zidește soția în peretele mănăstirii, omorând-o. (Credem că acesta este momentul în care el își dă seama că nu se poate substitui lui Dumnezeu.) El se eschivează în fața lui Vodă, venit să îl confrunte pe Meșter pentru neglijarea căminului conjugal, și îl și minte („Măria-ta... nu știu... Mi-i dragostea-ntreagă..."), iar, în epilogul piesei, el încearcă să zboare, sfidând porunca domnitorului de a coborî din turlă doar „călcând sub fiece bucată / Desprinsă din clădire". El fură aripile îngerilor pictați pe pereții locașului de cult și încearcă să zboare cu ele, dar cade și moare.

Viziunea lui Valeriu Anania asupra mitului estetic este, opinăm, nu atât una de morală creștină, cât filosofică: protagoniștii sunt niște idealiști care nu își pot împlini scopul. Aspirația spre perfecțiune se lovește atât de realitatea cotidiană, cât și de uneltirile Răului. Acest profund conflict este interiorizat de personaje, care oscilează între dreptate și datorie, între păcat și renunțare la sine sau între iubirea familiei și dorința de a realiza un ideal, un monument rezistent peste veacuri. Faptul că soarta lui Manole este urmărită în epilog – despre care autorul scrie, în indicațiile scenice, că reprezentarea acestuia poate

[41] Această parte nu se referă însă la *predestinație*. Într-un interviu acordat Eugeniei Vodă, Valeriu Anania subliniază că nu există predestinație în Ortodoxie și că pe toate le înfruntăm din voia lui Dumnezeu. Drept consecință, scriitorul folosește termenul de „rânduială", inclusiv ispitele diavolilor săvârșindu-se cu aprobarea lui Dumnezeu. Scriitorul evidențiază că acest concept i-a fost insuflat de mama sa. Interviul poate fi consultat la adresa: https://www.youtube.com/watch?v=13D8dHb6K88. [Accesat la data de 1 noiembrie 2021].

fi omisă – dovedește disocierea (e drept, nu abruptă) de balada populară. În opinia lui Valeriu Anania, importante sunt trăirile personajelor și zbuciumul interior al acestora, precum și destinul locașului de cult – monument de artă bisericească definitoriu pentru poporul român și istoria sa.

BIBLIOGRAPHY

Opera literară:

Valeriu Anania, *Opere 7: Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011;

Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010;

Articole și studii critice:

Dumitru Micu, *Prefață* la *Meșterul Manole*, în *Greul Pământului*, Editura Eminescu, București, 1982, reprodus în Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 161 – 167;

Lucian Blaga, *Perspectiva sofianică*, în Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Humanitas, București, 2018;

Diane I. Edgecomb, *Oaspeți americani la spectacolul cu* „Meșterul Manole", interviu de Sergiu Nicolaescu, 9 septembrie 1969, reprodus în Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 169;

Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterul Manole*, în Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, studiu, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache, prefață de Petru Ursache, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008;

Mircea Eliade, *Meșterul Manole și mînăstirea Argeșului*, în Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Humanitas, 1995;

Dinu Kivu, *Calendarul Credința 1970*, Detroit, Michigan (SUA), p. 14, reprodus în Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 169 – 170;

Alexandru Piru, *Ramuri*, nr. 10, octombrie 1972; republicat cu titlul *Poeme cu măști. Geneze*, În *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, pp. 164 – 165, reprodus în Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 170 – 171;

Ion Vartic, *Hermeneutica poemului dramatic*, în *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, pp. 187 – 188, reprodus în Valeriu Anania, *Opere 4: Teatru I*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 177;

Tudor Vianu, *Alexandru Odobescu – pașoptist și umanist*, în Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965;

Dicționare ale limbii române, dicționare și istorii literare:

Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, ediție revăzută, București, Editura Tracus Arte, 2008;

Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997;

Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006;

Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania cărturarul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2021;

Constantin Cubleșan, *Valeriu Anania dramaturgul*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020;

Nicoleta Pălimaru, *Valeriu Anania. Opera literară*, Editura Limes / Renșterea, Cluj-Napoca, 2011;

Doina Pologea, *O fereastră spre sacru. Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania*, prefață de Dorin Ștefănescu, Editura Limes / Renașterea, Cluj-Napoca, 2018;

Interviuri cu Valeriu Anania:

Valeriu Anania, *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*, în „Vatra" (Tg. Mureș), 18/1972, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării (pagini despre religie și cultură)*, colecția Homo Religiosus, ediție îngrijită de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 196 – 205;

Surse online:

https://www.youtube.com/watch?v=13D8dHb6K88. [Accesat la data de 1 noiembrie 2021];

D. Caracostea, *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole*, în *Revista Fundațiilor Regale*, IX (1942), nr. 12, p. 655. [Consultat la adresa: https://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/48541].

Alte referințe:

*** *Molitfelnic*, tipărit cu aprobarea Sfântului Sinod și cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2006;

Gheorghe Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, Editura Minerva, București, 1979;

Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1982;

Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Editura Facla, Timișoara, 1985;

Gheorghe Lăzărescu, *Adrian Maniu*, Editura Albatros, București, 1985;

*** *Meșterul Manole*, studiu, antologie și note de Maria Cordoneanu, Editura Eminescu, București, 1980;

SUICIDE IN THE LITERATURE OF THE XIX CENTURY-THE INFLUENCE OF SOCIETY AND THE SOURCES OF THE SUBCONSCIOUS

Bianca-Daniela Kopoșciuc (Pop)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Fluctuating between remorse and dignity, between failure in the face of life and the proud confrontation of ruthless fatality, sometimes treated conventionally, sometimes substantially, and heavily imbued in the intimacy of the narrative, voluntary death is a significant dimension for many famous female characters in world literature. The present paper seeks to incorporate the subject in question into the literary masterpieces of the 19th century, capturing, within realist writings, some with naturalistic overtones, the manner in which the great writers of the time interposed suicide and unhappiness as overarching themes in their writings.

Keywords: suicide, realism, female character, society, universal literature

1. Introducere

Suicidul este probabil unul dintre cele mai sincere acte umane, întrucât implică o suferință autentică și o definitivă desprindere de contingent. Acesta stârnește însă indignare având în vedere că nu este un rezultat al fatalității, precum o boală incurabilă sau un accident, ci urmarea unei decizii personale, mai mult sau mai puțin influențate de factori externi. Indiferent de modul în care sinucigașii aleg să moară, „pentru toți, fie că se spânzură, se împușcă, înghit otravă, se aruncă în gol, taie valurile, își sancționează venele, decisivă este înclinația către moarte, care este subordonată din punct de vedere logic dezgustului de viață, care se revoltă, și acelui *taedium vitae* care cedează" (Amery, 2012: 100).

În epoca industrializării, a descoperirilor științifice și a promovării educației, suicidul este perceput ca fenomen polivalent, în diverse registre, dar ce se condiționează reciproc: o chestiune de natură psihopatologică pentru domeniul medicinei, un soi de dificultate de integrare în contextul social al vremii pentru sociologie, o formă de nihilism sau o chestiune de liberă alegere pentru domeniul filozofic, și o îmbinare a lor în beletristică.

Deși latura psihologică prevalează acum în interpretarea actului suicidar, „procesul modern de laicizare a valorilor nu a rupt nicidecum cu tradiția religioasă de condamnare a sinuciderii, a modificat doar motivele acestei condamnări: din transgresare a datoriilor omului față de Dumnezeu, sinuciderea s-a transformat în crimă socială și vină morală față de sine însuși. [...] Eliberată de noțiunea de păcat, sinuciderea a devenit un comportament imoral în el însuși și pentru sine însuși." (Lipovetski, 1996: 99).

Revoluția industrială, caracterizată prin dezvoltarea orașelor și diminuarea preocupării pentru religios și a încrederii în autoritate, a contribuit semnificativ la creșterea numărului de sinucideri în întreaga Europă. Departe de limpezirea acestei problematici, analiza factorilor psihologici și a celor sociali în cadrul diferitelor investigații clinice sau al numeroaselor cercetări științifice și religioase, a dus, de fapt, la creșterea ambiguității actului suicidar. În concepția lui Emile Durkheim, „o societate nu se poate dezintegra fără ca, în egală măsură, individul să nu fie detașat de viața socială, fără ca scopurile lui proprii să nu devină preponderente față de scopurile comune, într-un cuvânt, fără ca personalitatea lui să nu tindă a se plasa mai presus de ființa colectivă. Cu cât grupurile cărora le aparține sunt mai vlăguite, cu atât depinde el mai puțin de ele, și, prin urmare, cu atât se apleacă individul asupra lui însuși, nerecunoscând alte reguli de comportament decât cele întemeiate pe propriile interese particulare" (2005: 123).

2. Autosuprimarea feminină în literatura realistă

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, actul suicidar capătă valențe banale, fără a mai fi considerat act de exercitare a propriei voințe sau gest diavolesc, ci o chestiune psihologică și de natură socială. Autosuprimarea stârnește, pe lângă vâlvă, și sentimente de milă pentru sinucigașul mânat de durere și suferință să recurgă la gestul extrem, fiind considerat a fi o victimă, fie a genei ereditare, fie a societății anomice. În această paradigmă, beletristica nu rămâne izolată de transformările sociale, astfel că sinuciderile literare devin din ce în ce mai complexe, întrucât în confruntarea personajului cu propria-i soartă, capriciile zeităților antice sunt suplinite de tulburări psihopatologice sau de fatalități sociale.

Resorturile care îi determină pe indivizi să recurgă la spânzurare, împușcare sau la alte moduri brutale de curmare a existenței – aruncarea în fața trenului, autoincendierea, supradoza de medicamente, saltul în gol etc. – nu sunt ignorate de scriitorii vremii, în special, de reprezentanții realismului, preocupați atât de problematica socială, cât și de investigația psihologică, pentru a crea portrete cât mai aproape de realitate. Procesul de obiectivare a literaturii se oglindește și în prezentarea actelor suicidare, astfel că moartea voluntară este abordată într-o manieră în care detaliile verosimile și descrierea clară și precisă a etapelor presuicidare sunt nelipsite, înscriindu-se astfel într-o structură narativă ordonată, omogenă. Naratorul reface exhaustiv mecanismele degradării lăuntrice, creând iluzia unor personaje vii.

Odată cu secolul al XIX-lea, scrierile literare încep să problematizeze condiția femeii și rolul acesteia în societatea vremii, astfel că, deși nevoile familiei primează în fața celor individuale, și mai ales, a celor feminine, apar primele manifestări ale feminismului. Deși problematica condiției femeii este foarte veche, aceasta e „marcată de schimbările aduse de un prezent propriu fiecărei epoci" (Bock, 2002: 109). „Odată cu mișcarea feministă, femeia iese de sub ritualul căsniciei, erotismul se diversifică fățiș – diversificare văzută ca formă a libertății" (Dărăbuș, 2004: 69), iar identitatea feminină se îndepărtează de „descrierea ei maternă, domestic-instinctivă" (Ursa, 2012: 11). „Când presiunea socialului se impune decisiv", există femei care aleg să se revolte (Nechita, 2019: 24). După secole de complementaritate, „devine absolut explicabilă [...] agresivitatea cu care încearcă femeia să atragă atenția asupra ei (și nu neapărat să se impună)" (Dărăbuș, 2004: 5).

Multe scrieri ilustrează, prin prisma personajelor feminine ce recurg la sinucidere, fie revolta împotriva convențiilor patriarhale și exercitarea libertății personale în

detrimentul respectării normelor rigide impuse de comunitate, fie naşterea sentimentelor de culpă şi inutilitate, generate de acţiuni dezaprobate în masă. Una dintre temele frecvente ale literaturii secolului al XIX-lea este însăşi drama femeii strivite de mecanismele sociale şi de autoiluzionare; captivă într-o căsătorie burgheză, ea devine adulteră, fiind în permanenţă în căutarea împlinirii prin pasiune, care, în cele din urmă, o izolează de restul lumii sau îi provoacă remuşcări. Personajele feminine recurg la sinucidere, aproape fără excepţie, din dragoste, susţinând, astfel, teoria lui Julius Evola potrivit căreia „în timp ce masculinului pur îi este propriu să-şi aibă în sine propriul principiu, femininului pur îi este propriu să-şi aibă în altcineva propriul principiu" (Evola, 1994: 243). Soarta personajelor feminine a fost vreme îndelungată pecetluită prin prisma iubirilor la care şi-au redus întreaga existenţă, astfel că „modelul eroinei-victimă face de mult timp istorie" (Dărăbuş, 2004: 113).

Femeia infidelă, ulterior înfierată de societate, devine victima propriilor porniri obsesive, generate, în fapt, de mentalităţile sociale ale vremii. Hedda Gabler a lui Ibsen, este ipostaza feminină intransigentă şi dificilă, care se satură de mariajul pripit şi plictisitor. După ce-şi împinge amantul la moarte, din nevoia nesatisfăcută de a fi ea însăşi, ea recurge la autosuprimare. Frământarea şi suferinţa morală a femeii adultere este surprinsă şi în romanul *Trezirea la viaţă*, al lui Kate Chopin, precum şi în opera *Lady Mcbeth din Siberia* de Nikolai Leskov sau în teatrul lui A. N. Ostrovski, unde Caterina, protagonista piesei *Furtuna*, publicată în 1860, se îndrăgosteşte iremediabil de un bărbat de vârsta ei, refuzând viaţa placidă dusă alături de soţ. Realizând că nu-şi poate trăi pasiunea alături de bărbatul iubit, aceasta se sinucide.

Romanul *Doamna Bovary*, al lui Gustave Flaubert, apărut în 1857, ilustrează destinul protagonistei, ale cărei dorinţe şi porniri vor fi influenţate masiv de lecturile sentimentale, îmbibate de romantism. Predispusă încontinuu la visare, ea va încerca să se elibereze din captivitatea burgheziei anoste, dar inutil. Cazul Annei Karenina, a lui Lev Tolstoi, este cel mai expresiv în conturarea conflictului dintre valorile impuse şi promovate de societatea rigidă, pe de-o parte, şi iubirea pasională, pe de altă parte. Personajul lui August Strindberg, contesa Iulia, are o legătură amoroasă cu valetul Jean în urma unui impuls de moment. „Iulia este apoi convinsă de valet să se omoare, de teama consecinţelor ce se pot ivi de pe urma faptului. În felul acesta, ajung să se contopească într-o singură tensiune tragică sentimentul inferiorităţii sociale, care tinde totodată spre răzbunare, şi nestăvilita ispită a legăturii sexuale, dezlănţuită într-o ţară nordică, într-o noapte de Sfântul Ioan" (Pandolfi, 1971: 39).

În timp ce George Sand schiţa un nou gen de femeie, descătuşată şi cu interese apreciate până atunci ca fiind în exclusivitate masculine, bărbaţii scriitori persistau în a contura însă făpturi abandonate, firave şi deznădăjduite, predestinate decepţiilor şi neputincioase în a-şi asigura traiul de zi cu zi, care se împotriveau canoanelor şi rânduielilor rigide, dar nu erau capabile să se elibereze de sub stăpânirea afectelor. Moartea voluntară a tuturor personajelor feminine amintite anterior ilustrează un soi de fragilitate existenţială, a femeii ce nu-şi poate croi un drum în viaţă decât prin intermediul bărbatului. Astfel, autosuprimarea în literatură nu este doar rezultatul unor mecanisme psihologice, ci şi a condiţiilor sociale ale vremii ce impun un anumit mod de existenţă, a căror ignorare este aspru pedepsită.

Începând cu secolul al XIX-lea, interesul pentru complexitatea subconştientului uman se intensifică. Reprezentanţii curentului realist încearcă să reflecte cât mai fidel

realitatea, conturând personaje ce poartă amprenta timpului și spațiului în care-și duc existența, astfel că ipostazele umane sunt create prin însăși acumularea detaliilor necesare reconstituirii resorturilor psihologice autentice precum sentimentul inutilității, dezvoltarea obsesiilor, depresia etc., plasate într-un mediu social-istoric descris amănunțit, ce constituie, în fapt, cadrul în care sfârșesc personajele. Orașul și locuința în care trăiesc, oamenii cu care se însoțesc, locurile pe care le frecventează și vestimentația personajelor sunt doar câteva dintre elementele care nu au doar rol decorativ, minimal, ci, dimpotrivă, devin parte a unui șir al cauzalităților, generând date importante, ba chiar justificând multe frământări lăuntrice.

Suferința Emmei Bovary, a Annei Karenina sau a Heddei Gabler se naște și se intensifică dintr-un cumul de factori, în care înclinațiile interioare și preocupările psihologice sunt influențate masiv de constrângerile sociale și aspectele mentalitare ale vremii, asimilate ca rigide și incompatibile cu aspirațiile individuale. Prin modalitățile narative utilizate, scriitorii ne ajută „să înțelegem dacă personajul său este din naștere așa cum ni-l prezintă sau dacă el a ajuns la acest comportament ca urmare a unor evenimente exterioare deosebite" (Leonhard, 1972: 166). Astfel, actul suicidar literar constituie o reflectare a dinamicii lăuntrice a personajului feminin.

Dacă în literatura medievală și în cea renascentistă, personajele se sinucideau fără să problematizeze prea mult, literatura secolului al XIX-lea aduce cu sine o serie de morți voluntare, pe care le descrie amănunțit și cât mai aproape de realitate, ilustrând antagonismul dintre predispozițiile individuale și caracterul obtuz al societății cu prejudecăți, personajele purtând amprenta unui temperament inadaptabil. Încă din Renaștere, specialiștii au ajuns la concluzia că „deznădejdea este o noțiune morală, un păcat; melancolia este o noțiune psihologică, un dezechilibru al creierului" (Minois, 2002: 108). De pildă, Anna Karenina „reprezintă tipul unei doamne din lumea bună și înainte de dragostea ei pentru Vronski nu a făcut și nu a vădit nimic ieșit din comun. Este mai fermecătoare decât alte femei, mai independentă în hotărâri, dar fără să se ridice prea mult deasupra cercului ei. Conflictele pe care le are nu sunt, în esență, expresia unei personalități deosebite, ci urmările unui destin omenesc" (Leonhard, 1972: 186). Astfel, ea nu se sinucide doar pentru că nu simte aceeași iubire din partea lui Vronski, ci, pentru că, stigmatizată de societate și izolată în singurătatea ei, își duce existența sub stăpânirea obsesiilor și a sentimentelor negative, ce o vor împinge, în cele din urmă, la gestul extrem, astfel că „deși iubirea Annei este autentică, oprobriul o claustrează. Condiția feminină rămâne una ingrată; în timp ce ea este sabotată social, el își trăiește viața socială la fel" (Dărăbuș, 2004: 113). Astfel, „sinuciderea ei este gândită ca un act de răzbunare pasională, și nu de capitulare: cu câteva fracțiuni de secundă înainte să fie strivită și decapitată de mecanismul masiv al roților, Anna se răzgândește" (Ursa, 2012: 178).

Și Emma Bovary, un suflet chinuit de idealuri amoroase, sfârșește pe fundalul societății represive. „În romanul său *Madame Bovary*, Flaubert ne arată într-un mod impresionant cum poate fi cineva dominat de o puternică sete de trăiri, sete care este în stare să-i determine întreaga desfășurare a vieții. Emma este încă din copilărie însetată de a trăi ceva neobișnuit, ceva frumos, de mare însemnătate. Trimisă să fie educată la maici, ea vede acolo, la început, multe lucruri noi și e mulțumită. În curând însă la ea se dezvoltă predilecția pentru romanele de senzație" (Leonhard, 1972: 196). Așadar, personajul parcurge toate etapele existenței sub pecetea sentimentelor și trăirilor intense, în căutarea cărora se va și dezintegra: „îi recită lui Charles sub clar de lună, pentru a trăi

emoția îndrăgostirii, renunță la pian când nu găsește spectatori pe măsura spectacolului, își imaginează prin ce concurs de împrejurări ar putea să întâlnească un alt bărbat, alături de care să simtă pasiunea" etc. (Ursa, 2012: 186).

În ceea ce privește relația personajelor ce recurg la autodistrugere cu divinitatea, ele nu nu prezintă niciun interes față de esența divină. Deși femeile sunt mai înclinate spre partea religioasă decât bărbații, eroinele supuse analizei nu iau în calcul, în niciun moment, posibilitatea izbăvirii prin căință și credință.

3. Concluzii

Așadar, sinuciderea apare cu precădere în scrierile realiste, cu personaje tipice, fiind rezultatul unor cauze exterioare, sociale, și mai puțin a unor concepții singulare asupra vieții. Astfel, gestul radical este consecința, mai mult sau mai puțin previzibilă, a eșecului în plan social și a neputinței de împlinire a ființei în realitatea imediată și nu mai constituie o particularitate a unei ipostaze atipice sau aflate într-o situație excepțională, ci devine frecventă la personaje comune, obișnuite, inspirate din platitudinea cotidiană, fiind determinat de o varietate de factori. Totuși, suicidul rămâne o enigmă ce nu încetează să incite mințile scriitorilor.

BIBLIOGRAPHY

Alberes, R. M., *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1968.

Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, București, Editura Art, 2012.

Bock, Gisela, *Femeia în istoria Europei: din Evul Mediu până în zilele noastre*, traducere din limba germană de Mariana Cristea Bărbulescu, București, Editura Polirom, 2002.

Boudon, Raymond, *Tratat de sociologie*, traducere din limba franceză de Delia Vasiliu și Anca Ene, București, Editura Humanitas, 1997.

Cioran, Emil, *Demiurgul cel rău*, traducere de Marcu Emanoil, București, Editura Humanitas, 2011.

Cosman, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul masculin. De la unitatea androginică la disiparea postmodernă*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019.

Drîmba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, București, Editura Saeculum I. O., 2008.

Durkheim, Emile, *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, traducere de Mariana Tabacu, Prahova, Editura Antet XX Press, 2005.

Duțu, Alexandru, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, București, Editura Humanitas, 1994.

Frevert, Ute, Haupt, H. G., *Omul secolului al XIX-lea*, traducere de Ion Mircea, Iași, Editura Polirom, 2002.

Leonhard, Karl, *Personalități accentuate în viață și în literatură*, traducere din limba germană de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, București, Editura Enciclopedică Română, 1972.

Lipovetski, Gilles, *Amurgul datoriei*, traducere de Victor Vlădescu, București, Editura Babel, 1996.

Mihalache, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, București, Editura Eikon, 2017.

Mims, Cedric, *Enciclopedia morții*, traducere de Paul Octav Ciucă, București, Editura Orizonturi, 2006.

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, București, Editura Humanitas, 2002.

Nechita, Alina Maria, *Ipostaze ale personajului feminin în literatura română interbelică*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2019.

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.

Rougemont, Denis, *Iubirea și Occidentul*, traducere și note de Ioana Feodorov, București, Editura Univers, 2000.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Cartea Românească, 2012.

THE DANDYISM OF THE NARRATIVE FANTASY, OF THE NOVEL AS A GENRE, AS A DISCOURSE, OF THE LITERARY OBJECT, IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S NOSTALGIA

Ionuța Ilieș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: Starting from the idea that the postmodern writer possesses some of the features and characteristics of a dandy, Mircea Cărtărescu proves to be a dandy par excellence who puts himself in the skin of his character to walk freely through the pages of his narrative, thus overturning the paradigms of the predecessors. Fragmentism is one of the features that define the postmodernist vision and through which postmodernists see the world as a fragment made up of fragments. Mircea Cărtărescu transposes in Nostalgia's this technique of fragmentation that is the basis of his novel. Through the theme of the game, of childhood, of the dream, of the fantastic, recurrent themes from one sequence to another, exemplified differently by different narrators, but which still preserve this thematic code, through the tension created by the desire to discover Everything, of that collides with lucid postmodern conscience, Mircea Cărtărescu manages to create a unity between its parts that can be read as a postmodern novel.

Keywords: postmodernism, dandy, fantastic, fragmentarism

Postmoderismul- un dendysm de secol XX

Postmodernismul literar se caracterizează printr-un nou antropocentrism, care aşa cum este definit de Alexandru Muşina în poezie, acesta pune accentul pe fiinţa umană ,, în datele sale concrete, fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi de acum şi o anume «claritate a privirii»”[1]. El prezintă o obsesie a naşteri literaturii din literatură sau a naşterii literaturii din concretul cotidian, ceea ce vizează o necesitate a ideii de autenticitate.

Omul postmodern în viziunea lui Cărtărescu îşi găseşte adăpost în ,,inima neantului” unde eliberat de ,,obsesia semnificaţiilor şi de tortura căutării adevărurilor absolute, el porneşte de la acceptarea lumii ca poveste, ca realitate slabă, des-fondată, pe care un eu la fel de iluzoriu o poate exploata în toate direcţiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârşită”[2]. Are loc o estetizare generală a lumii, unde estetica renunţă însă la ideea de valoare absolută, fiind înlăturate noţiuni, ca de exemplu ,,geniu” sau ,,capodoperă”. Estetica se transformă în postmodernitate dintr-o disciplină orientată către sens, într-una a ,,odihnei în obiectul estetic”[3] sau a ornamentului.

[1] Alexandru Muşina, ,,Poezia o şansă”, în ,,Astra”, 1/1982, *apud*. Mihaele Ursa, *Optzecismul şi promisiunile potmodernismului*, Piteşti, Paralela 45, 1999, p. 35

[2] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 65.

[3] *Ibidem.*, p. 66.

Postmodernismul a fost afirmat în spaţiul românesc spre sfârşitul secolului XX, de către generaţia ‘80, generaţie care resimte un moment de criză în literatura română prin inadecvarea unor mijloace tradiţioanle la noua paradigmă a existenţei culturale. Acesţia acuză prezenţa simulacrului, a preeminenţei textului faţă de realitate, ceea ce va duce la anularea unor iluzii culturale, precum textul circular închis, supremaţia autorului asupra textului, realismul mimetic, romantismele evazioniste etc. Prin această demolare a iluziilor culturale, optzeciştii îşi asumă o nouă formă de idealism, „un exerciţiu de luciditate prelungit” aşa cum îl vede Mihaela Ursa: „ei se întorc la hainele cele vechi […], învăţând regulile unei noi eleganţe şi asortându-le în conformitate cu alt «gust», după o altă «mentalitate»”[4].

Dacă această generaţie debutează cu o înclinaţie fulminantă înspre poezie, curând poezia va trece în umbră pentru a lăsa loc prozei scurte şi romanului, „cenuşăreasa prozei optzeciste, mereu pusă în umbră de povestire.”[5] Romanul postmodernilor, atât de diferit faţă de norma romanului românesc postbelic, ce nu putea fi înţeles în afara paradigmei postmoderne, se va ciocni de o reticenţă iniţială din partea criticii de întâmpinare. Formula pe care noul roman o impune este redată prin: torsionarea ficţiune-realitate, prin reciclarea nenumăratelor modalităţi stilistice, prin pastişă, parodie, citat, intertext, prin fragmentarism, prin indeterminare ca transformare a operei artistice în obiect de consum, prin decanonizare, prin lipsa de adâncime ce arată că subiectul însuşi este o ficţiune, prin performanţă, deoarece textul postmodernist este profund contextual şi este făcut să fie manipulat prin scrieri şi rescrieri ulterioare, întrucât, scopul final nu este redarea vieţii prin artă, ci estetizarea completă a existenţei. Prin participarea activă a cititorului la constituirea lui, prin constructivismul ce se defineşte ca o pierdere a sentimentului realităţii, unde lumea însăşi devine ficţiune, iar relaţia referenţială dintre aceasta şi opera de artă dispare, şi nu în ultimul rând, prin imanenţă unde lumea se dizolvă în limbaj şi limbajul în lume[6], unde „hibridul ce se naşte îşi e sieşi suficient, este obsedat de sine însuşi, se scrutează la nesfârşit, se referă continuu la propria lui formă, ceea ce la nivelul procedeelor artistice generează o exuberanţă intertextuală, metatextuală, hipertextuală, autoreferenţială unică în istoria formelor, dacă nu vom căuta precedente în marea epocă experimentală a manierismului european…”[7]

În ceea ce priveşte instanţa narativă a prozei postmoderniste, acesta se demască încă de la început ca simplu procedeu literar, iese la scenă deschisă pentru a-şi anunţa cititorul că a pătruns într-o ficţiune, că nu este în realitate. El trasează direcţia lecturii şi construieşte povestea sub ochii interlocutorilor săi pe care-i invită să fie nu doar martori, ci şi părtaşi la povestea în care naratorul însuşi devine un personaj principal. Introducerea biografismului în proza postmodernistă vizează sfidarea conceptului care stă la baza sa, prin raportarea la norma artistică tradiţională pe care o ia în derâdere.

Prin transpunerea naratorului în personaj, scriitorul însuşi nu se mai limitează doar la caliatea de a scrie, ci începe să trăiască alături de personajele sale. El se pune pe sine în propria scriere, îşi transformă viaţa în literatură, în imanenţă.

Scriitorul postmodern posedă ceva din trăsăturile şi caracteristicile dandyului. Dandy-i aşa cum îi defineşte Paul Morand sunt „acea fracţiune a tinerei burghezii, care

[4] Mihaela Ursa, *op.cit.*, p.81
[5] Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.161.
[6] *Ibidem.*, pp. 94-104.
[7] *Ibidem.*, p. 104.

trăieşte cu nostalgia aristocraţiei, refuzând să se supună normelor etice şi regulilor burgheze cuceritoare din secolul al XIX-lea".[8] Asemenea şi postmoderniştii trăiesc cu nostalgia înaintaşilor, însă refuză să se supună vechilor paradigme şi îşi promovează propriile concepţii. Dacă programul stilistic al dandy-ştilor presupune „«cultivarea ideii de frumos în propria lor persoană», superioritatea aristocratică a spiritului, adorarea distincţiei, simplitatea eleganţei, originalitatea, plăcerea de a uimi şi «orgolioasa satisfacţie de a nu fi niciodată uimit», un cult exacerbat de sine însuşi, spiritul de opoziţie şi revoltă, blazarea, răceala, refuzul trivialităţii, al vulgarităţii"[9] se pot observa o parte din aceste trăsături reflectate în persoana scriitorului postmodern, care face din propria existenţă literatură, care se proiectează pe sine ca personaj, care face din textul literar artă pentru artă.

Mircea Cărtărescu şi *Nostalgia*

Un exemplu concret în acest sens este cazul lui Mircea Cărtărescu şi primul său text epic scris, *Nostalgia*. Într-un articol scris de Radu Vancu în revista „Vatra", „Mircea Cărtărescu. Nostalgia umanului", acesta îl vede pe Cărtărescu ca „unul dintre foarte puţinii scriitori care poate să spună, fără să cadă în fanfaronadă sau bombasticism, că se regăseşte total în acea frază în care Kafka spune: «Eu n-am fost niciodată altceva decât literatură». Deşi scrisul lui nu are aproape nimic în comun cu Kafka (exceptând această sistematică punere a realităţii în subordonare faţă de literatură), Cărtărescu poate asuma în deplină onestitate şi cu deplină acoperire modest-orgolioasa frază kafkiană: de la început până azi, de aproape patruzeci de ani încoace, Cărtărescu nu a fost în fond decât literatură, tratând socialul cu toate ale lui ca pe o biată maimuţărire a literaturii"[10].

„Aşa-zisul roman" al lui Mircea Cărtărescu, *Nostalgia,* ce apare publicat în anul 1989, cu titlul *Visul,* este prima sa carte de proză. În 1993 apare versiunea integrală a *Nostalgiei*, ce se bucură de o receptare pozitivă nu doar pe teritoriul românesc, ci şi în afară, primind premiul Uniunii Latine şi nominalizată la Premiul Medicis. Această ediţie a cărţii apare cu subtitlul de roman, deşi părţile romanului sunt entităţi cvasiindependente, grupate de autor într-un Prolog, *Ruletistul*, un conţinut structurat în trei părţi: *Mendebilul, Gemenii, Rem* şi un Epilog, *Arhitectul*. Andre Bodiu afirmă cu privire la acest lucru faptul că: „Articulaţiile sale sunt de fapt atât de fine încât definirea secvenţelor prozastice ca roman nu se poate face decât dacă vom căuta dincolo de textele propriu-zise. [...] Ce păstrează acest roman din moştenirea poetului Mircea Cărtărescu. Aceeaşi excepţională vervă imaginativă, acelaşi profesionalism scriitoricesc. Fără îndoială am putea citi *Nostalgia* ca pe un roman postmodern. Poate nu atât prin pastişa definiţie în *Levantul*, cât prin faptul că meşteşugarul prozatorului este, ca la toţi maieştrii postmodernismului, la vedere."[11]

Ceea ce Cărtărescu încearcă să facă în proza sa este să transpună întreg programul posmodern pe care şi-l asumă, nu doar literar, ci şi personal. El este un dandy prin excelenţă care se transpune în pielea personajului său pentru a se plimba liber prin paginile naraţiunii sale, răsturnând astfel paradigmele înaintaşilor. Viziunea pe care o

[8] Barbey d'Aurevilly, *Dandysmul,* Iaşi, Polirom, 1995, traducere, studiu introductiv şi selecţie antologie de Adriana Babeţi p.12, *apud*. *Encyclopaedia Universalis,* corpus 7, p. 973.
[9] Charles Baudelaire, *Pictorul vieţii moderne, apud* Barbey d'Aurevilly, *op.cit.,* p.7.
[10] Radu Vancu, „Mircea Cărtărescu. Nostalgia umanului", în „Vatra", nr. 1-2, 2016, p. 107. https://vatraoficial.files.wordpress.com/2016/04/vatra_1_2_2016-2.pdf ultima accesare în 12.09.2022.
[11] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu, monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Aula, 2000, pp.37-38.

aduce cu privere la imaginea noului roman, şochează publicul. Chiar dacă nu are un subiect unitar, ci fiecare parte se constituie independent, fiind mici romane în roman, schimbându-şi naratorii şi personajele de la o povestire la alta, ceea ce leagă toate aceste părţi este fascinaţia nemărginită pentru fantastic, ludic şi copilărie, constituindu-se ca un roman al vârstelor. Jocul narativ este cu atât mai interesant cu cât fiecare narator este obsedat de ideea de a scrie, de a crea ceva şi a se crea, de a atinge Totul.

Vasile Popovici scria cu privire la unitatea *Nostalgie*: „Puse la un loc aceste texte dau imaginea unei sigure fiinţe: când bărbat, când femeie, copil, adolescent, adult, un mostru inocent şi pervers, în care se unesc toate, o creatură formată din nenumărate unghiuri ce se întâlnesc într-un singur punct, unde ea pulsează. Povestirile ne fac să alunecăm oricât de departe pe aceste planuri ascuţite şi ne întorc spre acelaşi loc de încrucişare dureroasă a întregului. Fiinţa acesta, nu doar literară, crucificată la intersecţia timpurlor, a sexelor, a banalului cu miraculosul, este totul. Transcrierea ei este proiectul unic pe care şi l-a fixat Mircea Cărtărescu. Un proiect de secol XIX? Desigur. Un proiect intelectual, geometric, nesfârşit poetic în manieră *El Alephului* borgesian? Inclusiv”[12].

Naraţiunea propriu-zisă începe cu versurile lui Eliot, iar naratorul *Ruletistului* se întreabă pentru ce a scris aceste versuri, în condiţiile în care este hotărât să nu mai scrie niciodată. Naratorul se consideră un învins, ce vreme de şaizeci de ani nu a făcut altceva decât să scrie literatură în manieră autenticistă, încercând să vorbească despre sine cu o sinceritate liminară şi descoperind în cele din urmă că tot ceea ce scrisese după 30 de ani nu a fost decât o „penibilă impostură” şi că „literatura nu e mijlocul portivit prin care poţi spune ceva cât de cât real despre tine.”[13] Astfel, este denunţată iluzia realistă a literaturii pe care o cataloghează a nu fi decât o teratologie, deoarece: „De la primele rândri pe care le aşterni pe pagină, în mâna care ţine stiloul intră, ca într-o mânuşă, o mână străină, batjocoritoare, iar imagine ta în oglinda paginii fuge în toate părţile ca argintul-viu, aşa încât din bobiţele lui deformate se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbeşti pur şi simplu despre tine. Literatura e teratologie”[14].

Bătrân şi singur, personajul-narator se mai poate regăsi doar în vis care rămâne singura modalitate de reflexie a realului. Povestea Ruletistului pentru scriitorul învins de atunci poate constitui ultima şansă de supravieţuire a acestuia prin intermediul artei, proiectul său de nemurire, care să depăşească convenţiile efemere al artei. Textul său este îndreptată înspre un cu totul alt tip de cititor, moartea: „ Ai vrea să întorci pe dos inima cititorului, iar el ce face? La ora trei termină cartea ta, şi la patru se apucă de alta, oricât de bună ar fi cartea pe care i-ai pus-o în braţe. Dar aceste zece-cinsprezece foi sunt altceva, alt joc. Cititorul meu este acum nimeni altcineva decât moartea. Îi şi văd ochii umezi, atenţi, ca ochii fetiţelor citind pe măsură ce umplu rând după rând. Foile acestea cuprind proiectul meu de nemurire”[15].

Dacă până atunci personajele existente în scrierile acestui narator nu au fost decât fictive, inventate, odată cu apariţia Ruletistului, situaţia se schimbă radical. „Dar, vai!- Ruletistul nu e un vis, nici o halucinaţie a unui creier sclerozat, nici un alibi. Acum,

[12] Vasile Popovici, „De ce mi-a plăcut Nostalgia?” în „Orizont” nr.1, 1988 *apud.* Andrei Bodiu, *op. cit.,* pp. 42-43.
[13] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 2019, p. 7.
[14] *Ibidem,* pp. 7-8.
[15] *Ibidem,* p.9.

gândindu-mă la el sunt convins că am cunoscut şi eu acel cerşetor de la capătul podului, despre care scria Rilke, în jurul căruia se rotesc lumile”[16].

Scriitorul îşi asumă aici rolul unui martor implicat în evenimente pe care acum le expune cititorului: „Deci, nimeni drag, Ruletistul a existat. Şi ruleta a existat. Nu ai auzit nimic despre ea, dar spune-mi, ce ai auzit despre Agartha? Eu am trăit vremurile neverosimile ale ruletei, am văzut prăbuşirea averilor şi acumularea averilor în lumina de fiară a prafului de puşcă”[17].

Ruletistul devine o poiecţie a naratorului în faţa morţii. Nemaiavând nimic de pierdut, Ruletistul se joacă cu moartea pe care o înfruntă de la egal la egal. În jocul ruletei, acesta reuşeşte să distrugă jocul tragic cu moartea, joc pe care-l joacă la perfecţiune. Acesta îşi forţează soarta atunci când, practic, nu mai are nicio şansă de supravieţiure, ajungând să-şi sfideze moartea şi în ultima instanţă atunci când probabilitatea de a se salva era nulă. Cu toate acestea, ca o ironie a sorţii, Ruletistul moare de frică atunci când este ameninţat de un tânăr cu un revolver fără cartuşe care îi generează o spaimă cruntă şi îi provoacă un atac de cord.

În final, naratorul se întoarce asupra condiţiei sale de scriitor care nu poate ieşi din această lume a lieraturii în care „imposibilul devine posibil”[18]. În ceea ce priveşte originea personajului său Ruletistul, pe care el însuşi îl cunoscuse, acesta nu putea veni decât dintr-o lume în care legile pot fi încălcate, în care omul poate sfida hazardul. Aici intervine o receptare a propriei condiţii, a identităţii naratorului care se proiectează pe sine ca personaj de literatură, ca un împătimit al acestei lumi fictive, ce nu poate trăi în afara acestui spaţiu şi care îşi câştigă totuşi eternitatea prin această ipostază de personaj, deoarece personajele nu mor niciodată, ci ele „trăiesc de câte ori lumea lor e citită”: „Iată pariul meu şi nădejdea mea. Sper din toată inima şi am un argument forte: Ruletistul, că sunt un personaj de povestire, că deşi am optzeci de ani, nu voi muri niciodată, pentru că, de fapt, nu am trăit niciodată”[19]. Prin scrierea sa, scriitorul lasă cititorului un testament în care i se dezvăluie ori de câte ori acesta îi reciteşte textul, ca garant al propriei nemuriri „Aşa îmi închei şi eu crucea şi giulgiul de cuvinte sub care voi aştepta să revin la viaţă, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică şi clară, cititorule”[20].

Corpusul textului ce urmează Prologului este constituit din trei părţi *Mendebilul, Gemenii şi Rem*, reunite sub genericul *Nostalgia*, titlu ce redă şi numele romanului. Faptele prezentate în acest corpus de texte sunt nişte rememorări ale unor naratori ajunşi la vârsta maturităţii care trăiesc cu nostalgia trecutului, a vârstei de aur a copilăriei, acolo unde totul era posibil, acolo unde visul şi jocul deschideau noi tărâmuri, iar viaţa primea alte coordonate.

În *Mendebilul,* naratorul este fascinat de lumea visului „Visez enorm, colorat în demenţă, am în vis senzaţii pe care nu le încerc niciodată în realitate”[21]. El este conştient de faptul că visele pot plictisi cititorul, că acestea nu sunt decât o formă de „punere în abis”, dar care alege totuşi să-şi înceapă povestea cu un vis. Naratorul acestei povestiri se defineşte a fi unul „de ocazie”, „un profesor necăsătorit şi blazat”, care nu scrie decât

[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.,* pp. 9-10.
[18] *Ibidem.,* p. 31.
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.,* p. 33.
[21] *Ibidem.,* p. 37.

pentru sine şi pentru câţiva prieteni, rămânând total străin de trucurile scrisului. Această falsă mimare a dezinteresului faţă de actul scriitoricesc, este observată şi de Gheorghe Glodeanu care vede în acest narator un: „un vânător de efecte, un povestitor care şi-a pierdut inocenţa şi care profită de naivitatea cititorilor, de nevoia firească a acestora de relatări (mituri) şi de senzaţional. Cunoscând bine poetica povestirii, Mircea Cărtărescu ştie să acapareze de la bun început interesul cititorului. De aici şi următoarea afirmaţie emblematică: „*«Deci nu încerc să fac o punere în abis, ci vreau doar să iau lucrurile de la început, pentru că sunt convins că, şi în viaţă, şi în ficţiune, începutul dă tonul»"*[22].

Textul cărtărescian cuprinde trei coordonate esenţiale: realul, visul şi metatextul şi numeroase comentarii cu privire la condiţia scriitorului. Naraţiunea relevă problema amnezei şi a anamnezei unde întâmplările sunt relatate sub pecetea memoriei. Astfel, actul scrierii se constituie ca un echivalent al anamnezei, prin care se încearcă recuperarea fragmentară a unor evenimente onirice.

Visul devine pentru narator o incursiune în lumea fantastică a copilăriei, acolo unde găseşte „nişte lucruri interesante de povestit din propria experienţă"[23]. Astfel, ceea ce acest narator încearcă să scrie este un „soi de relatare, o mică şi sinceră cronică a celei mai (de fapt, singurei) ciudate perioade din viaţa mea" al cărei erou este un copil de şapte ani, ce merită a fi descris tocmai pentru faptul că „a marcat pentru totdeauna, deşi subteran în cazul meu, destinul tuturor copiilor carese jucau atunci în spatele blocului meu de pe Ştefan cel Mare"[24].

Prozatorul prezintă gaşca de copii, o gaşcă ce avea o ierarhie strictă bazată pe principul forţei fizice. Fiecare copil avea şi câte o poreclă, precum şi ticuri caracteristice, ceea ce-i facea să se diferenţieze unul de celălalt. Prin această prezentare a membrilor găştii se pregăteşte apariţia adevăratului erou al povestirii, a Mendebilului, care contrastează fulminant cu ceilalţi copii „Privită de aproape, faţa lui era cu totul diferită de a oricărui copil pe care îl văzusem până acum"[25]. Deşi ironizat la început, Mendebilul reuşeşte să se impună în acel grup căruia îi schimbă total regulile şi-i cucereşte pe ceilalţi copii prin intermediul povestirilor sale. Totuşi, odată cu apariţia negustorului de mărunţişuri care le dezvăluie copiilor aflaţi în pragul adolescenţei câteva din tainele eternului feminin prin intermediul acelui stilou ce înfăţişa o femeie goală, întreaga armonie a grupului se năruieşte. Descoperirea acestei ipostze a feminităţii, pe care până în acel moment copiii nu-o cunoscuseră, marchează, de fapt, deschiderea înspre o altă lume, inaccesibilă până atunci, care iese din spaţiul mitic al copilăriei şi-i confruntă cu adevăratele probleme ale lumii reale, ale lumii adulţilor, pe care până atunci îi luaseră în derâdere. Tot acum are loc şi demitizarea Mendebilului care, împins de curiozitate, încearcă o iniţiere în această nouă lume, moment ce marchează ruptura de ceilalţi membrii ai grupului.

În ceea ce priveşte relatarea, acesta este construită pe două nivele: povestirea propriu-zisă şi comentariile naratorului care întrerupe firul povestirii, prin unele confesiuni cu privire la actul scrierii şi la influenţele pe care scrisul le are asupra lui „pur

[22]Gheorghe Glodeanu, „Fascinaţia lumilor ficţionale", în „Vatra", nr. 1-2, 2016, p.97, https://vatraoficial.files.wordpress.com/2016/04/vatra_1_2_2016-2.pdf ultima accesare în 12.09.2022.
[23]Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p. 42.
[24]*Ibidem*., p.42.
[25]*Ibidem*., p. 53.

şi simplu văd cum actul scrierii începe să mă modifice ca om"[26]. Altfel spus, naraţiunea se constituie dintr-un un text şi un metatext, fapt simptomatic al prozei cărtăresciene.

Despre naraţiunea *Gemenii*, Gheorghe Glodeanu afirmă că aceasta este un „roman în roman" datorită amplorii şi atenţiei acordate construcţiei. Titlul este pus sub semnul zodiacal şi introduce totodată şi motivul dublului, al ideii travestitului şi al schimbului continuu de identităţi. De asemenea, se realizează şi o trimitere la mitul lui Narcis, ceea ce plasează povestirea în proximitatea fantasticului: „Uneori ne simţeam ca doi gemeni strânşi unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naştere le este de la început refuzată. De altfel, atât Gina cât şi eu suntem născuţi în Gemeni, în iunie, la câteva zile unul după celălalt. Mă uitasem prin nenumărate horoscoape, vulgare de tot sau cu pretenţii ştiinţifice, şi toate erau de acord într-o privinţă: nici o legătură de dragoste nu poate dura între doi gemeni, care îşi sunt suficienţi sieşi şi au nevoie de o zodie foarte puternică, Taur sau Scorpion, care să-i poată smulge acestui narcisism"[27].

Cele două personaje principale ale povestirii, Andrei, naratorul, şi Gina, sunt puşi sub semnul acestui zodiac, gemeni. Gina devine pentru Andrei dublul său, jumătatea sa feminină, cu care ajunge să reconstituie fiinţa androgină, Totul universal: „Iar ea creştea pe măsură ce eu scădeam. Dintr-o fetiţă bizară şi afectată, un copil trăit printre bătrâni, devenea cu încetul o fiinţă imensă, hieratică, Gina devenea Totul"[28].

Naraţiunea din *Gemenii* are o structură circulară care începe şi se încheie prin reluarea aceleiaşi imagini iniţiale a sinuciderii protagoniştilor. Jocul naratorilor care se schimbă permanet, de la imaginea naratorului păianjen care deschide povestirea, la transformarea naratorului în personajul Andrei care asimilează treptat şi persoana Ginei, creează o stare de ambiguitate ce nu poate fi înţeleasă decât înaintând în lectură.

Întregul textul este pus sub semnul metamorfozei încă de la început prin confesiunea naratorului ce-l parafrazează pe Kafka: „«După o noapte cu somn agitat, o gânganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rânduri». Cam aşa aş începe, răsturnând fraza de început a Metamorfozei lui Kafka, povestea pe care m-am gândit să o scriu aici, dacă aş vrea s-o public"[29]. Hoffman, Nerval, Novalis reprezintă alte modele livreşti ce pledează pentru aceaşi înclinaţie înspre fantastic precum naratorul cărtărescian, care nu scriu pur şi simplu o poveste, ci scriu cu scopul de a „ exorciza o obsesie", de a-şi apăra „bietul suflet" de acest monstru groaznic, nu prin hidoşenie, asemenea lui Kafka, ci prin frumuseţe[30].

Naraţiunea se află sub semnul memoriei proustiene, unde realul se amestecă mereu cu imaginarul printr-o incursiune în trecut. Astfel, pentru a-şi justifica prezentul insolit, personajul-narator îşi reconstituie copilăria şi anii adolescenţei. Tot Gheorghe Glodeanu afirmă faptul că „Mircea Cărtărescu are meritul de a şti să reconstituie cu fidelitate farmecul unor vârste succesive, vârste ale formării ce nu sunt scutite de deziluzii şi de momente de acută criză sentimentală"[31]. O mare parte a ideilor exprimate, privind perioada adolescentină şi povestea de dragoste a celor doi protagonişti, amintesc

[26] *Ibidem.*, p. 67.
[27] *Ibidem.*, pp.180-181.
[28] *Ibidem*., p.141.
[29] *Ibidem*., p. 90.
[30] *Ibidem*., p. 90.
[31] Gheorghe Glodeanu, *loc. cit*., p. 99.

sau fac trimitere la *Romanul adolescentului miop* al lui Mircea Eliade, roman ce apare amintit de narator. Livrescul este la el acasă în acestă secvenţă narativă. Pasiunea pentru lectură a lui Andrei şi identificarea cu scriitorii pe care-i citeşte, îi conferă un aer aparte, ceea ce-l diferenţiază de restul colegilor săi. El scrie poezie şi deţine în acelaşi timp un jurnal în care notează întâmplări şi fapte pe care le trăieşte în adolescenţă: ,,Scriam, desigur, şi eu versuri în nişte caiete şi-mi începusem şi eu un jurnal, pe care l-am recitit încât aproape că-l cunoşteam pe dinafară. Fiecare lectură nouă era pentru mine o viaţă nouă. Am fost pe rând cu toată fiinţa mea, Camus, Kafka, Sartre, Celiné, Bacovia, Voronca, Rimbaud şi Valéry. Abia observam ce se petrece în jurul meu"[32]. Astfel, din însemnările de jurnal ale protagonistului aflăm că povestea de dragoste dintre Andrei, personajul-narator, şi Gina se petrece în anii '70, când cei doi erau în ultima clasă de liceu. „Eu sunt un om care scrie"[33] în felul acesta se defineşte autorul confesiunilor, cel care reconstituie, sub imperiul memoriei, crizele adolescenţei sale, şi continuă: ,,nu mă pot pierde pentru o fiinţă subumană, obnubilată, pentru o nefericită" încercând să-şi păstreze superioritatea în acea relaţie cu o fiinţă pe care totuşi o considera inferioară, femeia, şi faţă de care, iniţial, nu-şi putea imagina să se simtă atras în vreun fel: ,,Femeia mi se părea un monstru. Vedeam în ea de fapt un bărbat modificat, estropiat"[34].

Textul relatării conţine două serii de metatexte. O serie de comentarii apar în notele zilnice ale îndrăgostitului, care îşi consemnează drama în paginile jurnalului. Jurnalul constituie însă o oglindă deformată a evenimentelor din cauza „manierismului livresc" al celui care notează evenimentele pe care le trăieşte pe măsura desfăşurării lor. O altă perspectivă este aceea a prezentului, când personajul narator îşi scrie naraţiunea pe baza însemnărilor de odinioară.

Fascinaţia pentru livresc, vis, joc, imaginar şi metatext se contopesc în următoarea nuvelă *Rem,* care asemenea celorlalte două nuvele poate fi citită ca un ,,roman în roman" sau un ,,roman în oglindă". Încă de la începutul scrierii suntem introduşi în lumea fantastică prin trimiterile livreşti la câţiva scriitori de proză fantastică precum Cortázar, Márquez, Jan Potocki sau Marcel Brion, pe care un straniu narator, ce se va putea identifica pe rând cu fiecare personaj, îi găseşte pe rafturile bibliotecii.

Jocul narativ constituie şi de această dată un spectacol al prozei cărtăresciene. La începutul capitolului *Rem* Cărtrescu se retrage, lăsând naraţiunea în seama unui narator-păianjen, care se va dedubla într-o succesiune de voci naratoriale.

Protagoniştii acestei povestiri sunt Svetlana sau Nana, o tânără de 34 de ani şi Vali, un student filolog mai tânăr decât aceasta cu 11 ani a căror întâlnire ce avea loc în casa femeii este prezentată în detaliu de către narator, care se transpune în pielea lui Vali, prezentând drumul până la casa Svetlanei, precum şi toate trăirile interioare ale acestuia, oprindu-se brusc la momentul în care cei doi tineri ajung în pat şi supunând cititorul la un exerciţiu de memorie, punându-l să-şi imagineze detaliile celei mai frumoase nopţi de dragoste pe care o trăise, tocmai pentru a nu pângări în niciun fel comandamentele morale ale cititorului, deoarece acum „a venit ceasul poveştilor". Naratorul postmodern intervine frecvent în mijlocul întâmplărilor pentru a face observaţii şi a da indicaţii într-un mod ironic cititorului, sfătuindu-l să sară peste episoadele intime sau de suspans. Cei doi protagonişti vorbesc despre câte o experienţă decisivă ce le marcase trecutul. Dacă

[32] Mircea Cărtărescu, *op.cit.,* p.118.
[33] *Ibidem.,* p.139.
[34] *Ibidem*., p.121.

Vali îi povesteşte Svetlanei despre relaţia pe care o avuse cu Maria sau Bloody Mary, Svetlana îşi aduce aminte despre un episod din copilăria sa, pe vremea când avea 12 ani, făcând o incursiune în anii '60. Se observă din nou predilecţia lui Cărtărescu pentru această vârstă mitică, fabuloasă care deschide larg porţile imaginarului şi ale fantasticului.

În povestea Svetlanei, mult mai lungă decât cea a lui Vali, cititorul este introdus în lumea fantastică a copilăriei. Însă, înainte de a-şi începe relatarea, fata îşi întreabă prietenul dacă auzise vreodată de Rem, termen la care Svetlana va reveni constant pentru a-i explica semnificaţia. Nana reconstituie jocul magic şi experienţa fabuloasă pe care le trăise într-o vară, pe vremea copilăriei, la mătuşa ei Aura. Jocul magic de-a Reginele al celor şapte fete pe parcursul a şapte zile constituie o modalitate de a introduce cititorul în lumea fantasticului şi de a asigura o cale de acces către absolut. Jocul este dublat de visele pe care Nana le va avea în drumul său de a înţelege semnificaţia Rem-ului.

Un personaj fascinant şi simbolic în procesul iniţiatic al Nanei de a descoperi Rem-ul îl constituie Egor, „alungitul" aşa cum îl numea fetiţa. Egor îi încredinţează Nanei cheia spre descoperirea acestui cuvânt magic : „«Visele se vor lega, dacă tu eşti, şi te vor duce singure la REM. Altă cale nu există». «Dar ce este acolo?» l-am întrebat nerăbdătoare şi cam iritată de insistenţele lui de a-mi vârî REM-ul pe gât. «Acolo, mi-a răspuns el privind pe ferestruica de lângă el spre zarea care se şi acoperise cu un văl de aburi roşietici, acolo este totul»".[35] Nana este singura care poate ajunge la Rem, deoarece doar ea reuşeste să viseze cele şapte vise ale scoicii lui Egor.

Meditaţiile despre misteriosul Rem sunt reluate pe parcursul lecturii. Astfel, aflăm că pentru unii, REM-ul ar fi „un aparat infinit, un creier colosal care reglează şi coordonează, după un anume plan şi într-un anume scop, toate visele vieţuitoarelor"[36]. După aceştia, visul constituie adevărata realitate, o realitate în care se revelează voinţa Divinităţii. În viziunea altora, REM-ul ar fi „un fel de caleidoscop în care poţi citi deodată întregul univers, cu toate amănuntele din fiecare moment al dezvoltării sale, de la geneză până la apocalips"[37]. Potrivit acestei perspective, *REM*-ul este un fel de *El Aleph* magic, asemenea celui descris de Jorge Luis Borges. După unele opinii, există un singur *REM*, în timp ce după altele, există câte unul pentru fiecare om. Dacă *REM*-ul este o Mântuire sau o Damnaţiune, acest lucru îl află singur fiecare individ prin propria experienţă.

Pătrunderea personajului în REM, după o iniţiere îndelungată în sfera visului, reprezintă punctul culminant al naraţiunilor. Este momentul când Nana, protagonista întâmplărilor, pătrunde în camera autorului care scrie poveste intitulată *Rem* şi pe ea însăşi o trăieşte: „La început n-am priceput nimic, era un fel de povestire încâlcită. Am sărit vreo douăzeci de pagini şi am rămas uimită. Era povestea mea, era vorba despre mine. … Scria că am intrat în fine în Rem şi că l-am găsit pe tânăr bătând la maşină şi el m-a mângâiat pe păr şi mi-a dat să citesc povestea aceea"[38]. Scena este una semnificativă, întrucât marchează nu numai întâlnirea personajului cu creatorul său, ci şi suprapunerea realului cu imaginarul.

[35] *Ibidem*., p.284.
[36] *Ibidem*., p.315.
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem.*, pp.353-354.

Imaginea tânărului, care tastează la maşina de scris povestea Nanei, poate fi atribuită persoanei autorului, a lui Mircea Cărtărescu, care se introduce pe sine în propria naraţiune printr-un act narcisiac, încercând să se reflecte în propria creaţie prin transpunera sa în personaj de literatură şi să-şi asigure astfel eternizarea în negura timpului. *Rem* devine romanul scrierii unui roman, iar semnificaţia acestui cuvânt ne este înfăţişată la finalul textului ca ultimele trei litere dintr-o inscripţie mai lungă a unei gravuri rămase pe fâşia pe care Nana o primeşte de la tânărul scriitor. Această silabă stă la baza naşterii textului, care poate sugera însuşi actul creator al operei artistice, care se concretizează în expunerea vieţii şi a experienţelor fantastice pe care Nana le trăieşte, dar care poate genera oricând o altă poveste. *Rem* devine forţa creatoare a literaturii de a se rescrie la nesfârşit şi a genera noi subiecte şi imagini, o trăsătură tipică a textului postmodern.

Odată povestea încheiată, Nana concluzionează asupra naraţiunii expuse lui Vali, iar textul se transformă, din nou, în metatext. Concluzia Svetlanei, sau a maturei Nana, este aceea că „noi suntem REM-ul", că lumea în care trăieşte e o ficţiune şi că ei sunt doar nişte eroi de hârtie născuţi în imaginaţia autorului. Dar meditaţiile personajului nu se opresc aici, deoarece el pune totul în abis, considerând că şi autorul „nu este decât un produs al unei minţi mult mai vaste, din altă lume, ea însăşi fictivă. Şi el, da, sunt sigură acum, caută cu înfrigurare o Intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi fiinţa care ne-a dat viaţă"[39]. Însă concluzia la care ajunge nu este şi cea definitivă, întrucât se întoarce brusc asupra celor afirmate pentru a le anula şi a genera noi metafore textuale privind natura misteriosului fenomen: „Dar, vai! Poate că REM-ul nu e totuşi nimic din ce cred eu despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în faţa ruinării tuturor lucrurilor, în faţa a ceea ce-a fost şi nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, nostalgia. Sau altceva. Sau toate acestea deodată. Nu ştiu, nu ştiu".[40]

Finalul este unul marcant prin apariţia himerei din interiorul oului care, la douăzeci de ani de la întâmplarea evenimentelor relaltate, se sparge. Este momentul în care Svetlana se apucă de scris continuând aceleaşi cuvinte pe care şi Egor le scria în opera vieţii sale „nu, nu, nu, nu, nu" ca un refuz de a mai fi un simplu om, după mirajul Rem-ului, întorcându-se indirect la ceea ce Egor se voia a fi: „Nu, nu vreau să ajung un mare scriitor, vreau să ajung *Totul*. Visez necontenit la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influenţeze viaţa oamenilor, a tuturor oamenilor, şi apoi viaţa întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul spaţiului şi-al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuşi Lumea. Numai aşa cred că un om, un artist, şi-ar putea îndeplini menirea. Restul e literatură, colecţie de trucuri stăpânite mai bine sau mai rău, bucăţi de hârtie mâzgălită cu gudron, pe care nu dă nimeni doi bani, oricât de geniale ar fi rândurile de semne grafice, care, curând, tot nu vor mai fi înţelese"[41].

Totul visat de Egor va fi atins de Emil Condrescu, protagonistul naraţiunii din epilogul volumului, *Arhitectul*. Discursul narativ este simplificat, prin existenţa unui singur narator omniscient ce prezintă povestea lui Emil Popescu, de profesie arhitect, care îşi achiziţionează o maşină Dacia pentru care nutreşte o pasine incredibilă. Emil este

[39] *Ibidem.*, p.360.
[40] *Ibidem.*
[41] *Ibidem.*, p.317.

fascinat de sunetele pe care le scoate claxonul maşinii, drept pentru care renunţă la orice altă preocupare şi se focalizează pe descoperirea unor partituri muzicale pe care maşina sa era capabilă să le producă. Călin-Horea Bârleanu vede intersectarea celor două planuri al antropologicului şi al arhitecturii drept o problematică a omului postmodern. ,,Maşina de locuit" defineşte locuinţa de bază a societăţii postindustrializate şi este generată de ,,ideea de funcţionalitate ca principiu guvernant, care transformă casa, cândva un axis mundi, centru al spiritualităţii umane, într-o maşină cu sarcini bine delimitate, strict economice" şi care ,,se găseşte cu fidelitate în povestea arhitectului şi în dorinţa acestuia de a reda unui loc libertatea şi spiritualitatea pierdută"[42].

Această naraţiune prezintă metamorfoza personajului principal, drumul iniţiatic pe care Condrescu îl parcurge de la condiţia de simplu om, la cea de arhitect al lumii. Odată cu achiziţionarea automobilului său personajul se schimbă radical. El vede în claxonul maşinii mai mult decât o simplă modalitate de apăsare mecanică a unui buton, pe care şoferii îl utilizează în trafic. El încearcă să-i atribuie acestuia noi proprietăţi şi să creeze sunete ce să reflecte starea spirituală a şoferului: ,,Cum oare n-a dat nimănui prin gând că omul de la volan poate e sătul să fie doar un deget care apasă inevitabil pe buton, că poate ar vrea să colaboreze cu maşina, să fie un creator? Poate că el ar vrea să-şi alcătuiască singur melodia emisă de claxon, de fiecare dată alta, după starea sa sufletească, talentul său personal, gustul său"[43]. Iar soluţia pe care o găseşte este cu totul inedită: ,,arhitectul imagina un claxon construit pe principii cu totul noi. El urma să fie prevăzut cu clape de pian, fiecare clapă fiind racordată la una dintre micile goarne electrice"[44].

Asemenea omului postmodern, Emil Popescu caută în obiectul material funcţia sa, expicându-le celorlalţi că adevărata funcţie a maşinii nu este aceea de a transporta oamenii, ci de claxona: ,,Nobleţea maşinii constă în posibilitatea de a claxona, adică de-a comunica şi a se comunica. Claxonarea, aşa cum o concepea Emil Popescu, era vocea, până acum oprimată şi sugrumată de om, redusă la un singur sunet animalic, gutural, dar de acum înainte liberă, demnă şi suverană, a maşinii. Ne plângem de invazia tehnicismului, de lipsa de dialog cu maşina, dar nu ne-am gândit să-i dăm şi acesteia o şansă de a se exprima. Nu este neapărat nevoie ca maşinile să funcţioneze, dar este un drept elementar să se poată exprima"[45].

Maşina devine pentru Emil Popescu un obiect al fetişismului cu ajutorul căreia ajunge să se redescopere pe sine, să se întoarcă la propriile origini, să devină *Totul*, asemenea dorinţei lui Egor din naraţiunea precedentă, să-şi descopere propriul Rem. Emil Popescu îşi regăseşte împlinirea în muzica pe care o creează, devenind în final el însuşi muzică: ,,Era o muzică pe care nu o mai ascultai cu urechile , ci cu toată pielea deodată,, care-ţi umplea canalele venelor de ecouri, cu care îţi intra în rezonanţă structura osoasă. Ajunsă la creier, la porţile sufletului, ca o doză de mescalină sau ca un dulce păianjen care-şi injectează în corpul victimei enzimele dizolvante, această muzică se substituia sufletului şi, asemenea unui homuncul perfid, prelua în mâini ferme hărţuirea sufltului.

[42] Călin-Horia Bârleanu, *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, , Iaşi, Universitas XXI, 2011, p.120.
[43] Mircea Cărtărescu, *op.cit.,* p.375.
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibidem.*, pp.378-379.

[…] Căci, în aceste momente, arhitectul nu mai imita stiluri şi modalităţi deja existente, ci devenea el însuşi un supraartist şi un suprainterpret.”[46]

Fantasticul intervine şi de această dată în scrierea cărtăresciană prezentând modificările de proporţie ale arhitectului care prinde un contur extrauman. El creează o muzică nemaiauzită de urechile niciunui pământean şi, în cele din urmă, ajunge să înglobeze întreaga galaxie şi să creeze una nouă: „Universul îmbătrânea, se scofârcise ca o smochină. Materia lui se fărâmiţa ca putregaiul. Până şi spaţiul interstelar, altădată flexibil, aburos, plin de noroi de metan şi fire de praf auriu, devenise aspru şi rigid. Prin el înainta acum arhitectul, cu o nebuloasă din ce în ce mai întinsă, înghiţând constelaţii întregi, flututând în bătaia câmpurilor electromagnetice, dar emiţând permanent, ca o mare voinţă, propriile sale ritmuri, imperative şi proaspete. Când ajunse în centru braţele sale răsucite în spirală umplură întregul spaţiu al fostei galaxi. Materia corpului şi a braţelor sale, ajunsă în timpul migrării la o rarefiere extremă, se condensă de-a lungul unei perioade incomensurabile în timp, îşi pierdu continuitatea şi se concentră în fărâme stelare care se aprinseseră deodată în universul gol şi întunecat. O galaxie tânără se rotea acum, zvâcnind şi pulsând, pe locul celei vechi”[47].

Pasajul citat este şi cel care încheie volumul *Nostalgia* şi oferă, într-un fel, soluţia ontologică a obsesiei de a descoperi *Totul*: acesta nu poate fi atins: „De câte ori avem senzaţia atingerii lui, de atâtea ori vom avea, de fapt, revelaţia fragmentului”[48]. Fragmentarismul este una dintre trăsăturile care definesc viziunea postmodernistă şi prin care postmodernii privesc lumea ca pe un fragment alcătuit din fragmente. Mircea Cărtărescu transpune în *Nostalgia* acestă tehnică a fragmentarismul care stă la baza romanului său. Viziunea cărtărescian asupra romanului ca gen este total opusă faţă de vechea paradigmă: acesta nu se mai constituie ca tot unitar, întrucât, adoptând poziţia postmodernă, consideră orice discurs un fragment alcătuit din fragmente repetabile şi capabile de a se rescrie la nesfârşit. Prin tema jocului, a copilăriei, a visului, a fantasticului, teme recurente de la o secvenţă la alta, exemplificate diferit de către naratori diferiţi, dar care păstrează totuşi acest cod tematic, prin tensiunea creată de dorinţa de a descoperi *Totul* de care se ciocneşte lucida conştiinţă postmodernă, Mircea Cărtărescu reuşeşte să creeze o unitate între părţile sale care pot fi citite drept un roman postmodern.

BIBLIOGRAPHY

D’AUREVILLY, Barbey, *Dandysmul,* Iaşi, Polirom, 1995, traducere, studiu introductiv şi selecţie antologie de Adriana Babeţi.

BÂRLEANU, Călin-Horia, *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Iaşi, Universitas XXI, 2011.

BODIU, Andrei, *Mircea Cărtărescu, monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Aula, 2000.

CĂRTĂRESCu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas,1999.

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 2019.

[46] *Ibidem.*, pp.394-395.
[47] *Ibidem.*, p.398.
[48] Andrei Bodiu, *op. cit.*, p.48.

URSA, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile potmodernismului*, Piteşti, Paralela 45, 1999.

Articole

Glodeanu, Gheorghe, „Fascinația lumilor ficţionale”, în „Vatra”, nr. 1-2, 2016, https://vatraoficial.files.wordpress.com/2016/04/vatra_1_2_2016-2.pdf ultima accesare în 12. 09.2022.

Vancu, Radu, „Mircea Cărtărescu. Nostalgia umanului”, în „Vatra”, nr. 1-2, 2016, https://vatraoficial.files.wordpress.com/2016/04/vatra_1_2_2016-2.pdf ultima accesare în 12.09.2022.

ROMANIAN LITERATURE AND COMMUNISM. ISSUES AROUND THE CONCEPT OF 'AESTHETIC'

Iulia Baciu

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Communism, as a turning point, has brought major changes in Romanian literary life and many contradictory reactions from writers and literary critics. Some of them believed that only the aesthetic criterion was important in literature in such difficult moments, others discussed the abandonment of the aesthetic criterion in literature and others chose the middle way. This paper aims to highlight that the message that literature has to convey must be understood as a composite one, not as a unique one. A literary work cannot make a purely aesthetic offering, just as it cannot make a purely thematic offering. There must always be a balance between these two.

Keywords: communism, aesthetic criterion, thematic criterion, controversy, balance.

Comunismul, reprezentând un moment de cumpănă în viața societății românești și, inclusiv, în viața literară românească, a impus o serie de schimbări care, firește, au adus după ele și o serie de reacții. În lumea scriitoricească, noul sistem operase, înainte de toate, modificări la nivelul condiției scriitorului. S-au cristalizat, așadar, în această direcție, nenumărate întrebări. Mai putea reprezenta scrisul, în comunism, o meserie? Se putea trăi, în acea perioadă dificilă, din această îndeletnicire? Putea un scriitor, ca să pătrundem în miezul real și sensibil al problemei, să asigure familiei lui condiții decente de trai? Putea, însă exista și o condiție, aceea de a scrie „la comandă", „după dictare", iar aceasta ar fi însemnat să accepte să-și transforme opera într-un instrument de propagandă.

Aflați într-o situație atât de dificilă, asemănătoare aceleia numite în popor „între ciocan și nicovală", scriitorii au fost nevoiți, totuși, să aleagă. Trei mari tipuri de reacții s-au cristalizat în acest sens: acceptarea statutului de scriitor oficial și scrierea exclusivă de texte pe linie, refuzul categoric și acceptarea consecințelor (ani de carceră, exil, mizerie, foame, pericol etc.) sau alegerea unei căi de mijloc (încercarea de a împăca și capra geniului literar, și varza cenzurii).

Din categoria acelora care au refuzat categoric orice fel de pact cu sistemul a fost scriitorul și opozantul Paul Goma, care, condamnându-și colegii de breaslă pentru colaboraționism (manifestat fie pe față, fie prin tăcere), a susținut ideea potrivit căreia *„scriitorul român din acest secol, al XX-lea, cu extrem de rare excepții (eu nu pot numi decât trei: Istrati, Stere, Lovinescu), n-a avut puterea să-și asume... condiția, n-a vrut să accepte că a fi scriitor poate fi, la urma urmei, o ocupație, dar nu o profesie (și în nici un caz, meserie)"*[1].

Paul Goma a reproșat scriitorilor români faptul de a fi refuzat să accepte că, în condițiile istorice pe care comunismul le-a impus, ei, oamenii condeiului, nu mai puteau

[1] Paul Goma, *Jurnal de căldură mare*, Editura Nemira, București, 1997, p. 203.

funcționa ca înainte de instaurarea regimului dictatorial. Literatura însăși nu mai putea funcționa la fel. Era datoare să-și schimbe funcțiile, instrumentele, mijloacele. Era necesar, acum, în viziunea disidentului, ca ea să așeze adevărul deasupra frumosului și memoria deasupra închipuirii, fără a se înțelege, prin aceasta, o despărțire de estetic, ci doar o punere a lui în slujba unui ideal. Paul Goma a crezut cu tărie că, în comunism, scrisul nu putea să reprezinte altceva decât un act de morală. Era de datoria scriitorilor să-și așeze condeiul în slujba idealului libertății. Pentru Paul Goma, noțiunea de „memorie" nu trebuia să-i fie, în astfel de timpuri, străină literaturii (Virgil Podoabă, așezându-i-o lui Paul Goma pe Mnemosyne drept zeitate tutelară, avea să observe că „scriitorul nu numai că depinde de memorie, dar chiar «există» prin ea. Legătura lor nu e doar funcțională, ci existențială – ca aceea a pruncului cu sânul matern"[2]). Disidentul a avut, așadar, curajul de a scrie despre toate ororile pe care comunismul le pricinuia, însă din cauza cenzurii, majoritatea scrierilor lui au văzut lumina tiparului doar în străinătate. Mult mai târziu, au apărut și în țară, însă nu au fost întâmpinate cu foarte mult entuziasm de către scriitorii români, pe motivul „lipsei de talent". Este drept că imaginea disidentului Paul Goma a așezat în permanență în umbră imaginea scriitorului Paul Goma, fapt pentru care acesta a suferit cel mai mult. A alege această sferă tematică romanelor și scrierilor sale nu a însemnat pentru Paul Goma renunțarea la criteriul estetic și absolutizarea criteriului tematic. Literatura lui Paul Goma a fost privită de ochiul critic al colegilor lui mai mult prin prisma tematicii pe care o propunea, foarte rar și prin prisma valorii ei estetice. A refuzat, prin urmare, chiar și după căderea regimului comunist, întoarcerea în țară, refugiindu-se într-un interminabil exil. Ceea ce le propusese, în fapt, Paul Goma scriitorilor din perioada comunistă fusese curajul. Curajul de a spune lucrurilor pe nume, curajul de a lupta, prin literatură, pentru libertate. Nefiind un adept al jumătăților de măsură, așa-zisa „libertate interioară", pentru care au optat unii scriitori, după cum vom nota și în rândurile următoare, nu a fost niciodată suficientă pentru Paul Goma. Pentru a fi cu adevărat libertate, ea trebuia să fie dublată, potrivit credinței acestuia, și de libertatea exterioară.

La celălalt capăt, se afla categoria acelora ce aleseseră calea de mjloc (cea mai numeroasă, de altfel), încercând, pe de o parte, să nu atragă atenția sistemului și, pe de altă parte, să nu-și trădeze înzestrarea, vocația. Unul dintre reprezentanții acestei categorii este scriitorul Nicolae Breban, care, în *Spiritul românesc în fața unei dictaturi* primește comunismul ca pe o realitate – ce-i drept: cruntă, neprietenoasă, însă, totuși, o realitate – din care, dacă tot nu se putea fugi, era important să fie investită cu un sens. Dictaturi mai fuseseră, aveau să mai fie, important era, în viziunea marelui romancier, ca scriitorii să-și asume suferința și să-i atribuie un sens, o formă, un scop. Astfel, sub sintagma „rezistență prin cultură", ei au început un soi de luptă ciudată împotriva sistemului, un soi de „fugă ce păstra numai forma fugii, dar care era, în fapt, [...] o lungă paidee și regăsire a elementelor, o instruire instinctivă și o erudiție mimată, visată – într-o vreme când cultura însăși părea o provocare și o vină înainte de vină, într-o societate care a descoperit principiul abisal și pervers al vinovăției înainte de păcat, al căderii în lume fără legenda nici unui paradis al răscumpărării, fără ispita și șansa cunoașterii! – noi ne-am refugiat în

[2] Virgil Podoabă, *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 294.

estetic […]”[3]. Deviza luptei purtate de acești (tineri) scriitori a fost, așadar, *esteticul*, pe care l-au perceput drept „speranța nevoii de creație”[4].

Ei au mizat, de asemenea, pe „principiul compromisului parțial”, explicat astfel – „pentru că «ei» au puterea, ne-am spus, vom scrie, la nevoie, în ziarele «lor» politice, dar în opera noastră vom rămâne curați, vom sluji doar arta pură, curată! Acesta a fost estetismul nostru [...]”[5]. Pentru această categorie de scriitori, lupta împotriva sistemului a presupus, de fapt, o refugiere în estetic. Libertatea interioară trebuia să le fie suficientă pentru ca literatura să reziste, să se poată manifesta chiar și într-un astfel de timp istoric. Dovada că au reușit este, potrivit lui Nicolae Breban, opera lui Nichita Stănescu, „o operă de tip irațional și anti-marxistă, ce a devenit, în numai câțiva ani, o artă generală și națională, o școală poetică de prim rang și o viziune asupra lumii ce nu are nimic de-a face cu spiritul de Partid sau cu estetica marxist-vulgară a comunismului românesc, în fapt «o înfrângere în esență a regimului» […]”[6]. Credința lor era că literatura putea supraviețui din mici compromisuri, din mici concesii menite să salveze esențialul.

Paul Goma, însă, va demonta mitul „rezistenței prin cultură”, care a condus, în viziunea sa, la procesul de acomodare cu sistemul și va condamna și literatura care a luat naștere din așa-zisa „libertate interioară” a scriitorilor (pentru Paul Goma libertatea interioară și cea exterioară se condiționează, nu pot funcționa una în absența celeilalte: *„trebuie să te scalzi o vreme în marea liberă a unui continent liber, ca să poți deveni (dacă vrei, dacă aveai pornirea spre) liber. Degeaba ești «liber în interior»: nu poți pluti, nu poți înota în «ape» de melasă, de nisip, de plumb”*[7]) și din refugiul lor în estetic. Pentru scriitorul și opozantul român, încercarea colegilor lui de a scrie codat, de a încifra pe cât posibil mesajul textului, astfel încât acesta să se sustragă cenzurii comuniste, nu a făcut decât să transforme ceea ce s-a scris într-*„o literatură în stare de levitație: încifrată, esopică, aluzivă, relativizatoare pînă la anulare – pe scurt: o paraliteratură”*[8]. Asta nu înseamnă că a desconsiderat toată literatura care s-a născut în perioada comunismului (lui Nicolae Breban, de pildă, îi aprecia meritele, deși îi judeca atitudinea), însă a crezut cu tărie că regimul *„i-a împiedicat* (chiar și pe marii oameni ai condeiului) *să scrie cum ar fi scris fără constrîngeri”*[9].

A reproșat mereu intelectualității românești faptul că a acceptat mai degrabă să se acomodeze cu sistemul decât să i se opună, că s-a ascuns în spatele conceptului de „estetic”, pe care l-a folosit drept scuză pentru compromisurile și ticăloșiile înfăptuite. Pentru Paul Goma, scrisul a reprezentat, în comunism, înainte de toate, un act de morală. Cuvântul trebuia să devină sinonim cu memoria, asta neînsemnând că literatura trebuia să renunțe la estetic, ci că nu trebuia să mizeze exclusiv pe estetic, dobândind și o valoare de document al epocii.

Au existat, însă, și propuneri categorice de renunțare la „canonul estetic”. Într-un text intitulat *Pentru un mai grabnic sfîrșit al canonului estetic*, apărut după 1990, Sorin Alexandrescu considera că, deși justificat din punct de vedere istoric (deoarece

[3] Nicolae Breban, *Riscul în cultură*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 41.
[4] *Ibidem.*
[5] Nicolae Breban, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, Prefață de Ovidiu Pecican, Editura Nord-Est, Colecția „Eseuri”, 1997, p. 150.
[6] *Ibidem*, pp. 150, 151.
[7] Paul Goma, *Jurnal de noapte lungă*, Editura Nemira, București, 1997, p. 37.
[8] *Ibidem*, p. 306.
[9] *Ibidem*, p. 199.

„slăbiciunile și, mai tîrziu, anihilarea societății civice în România au făcut ca esteticul să fie mereu văzut ca singura graniță de apărare a democrației în fața terorii de dreapta și de stînga”[10]), esteticul a condus „la o inacceptabilă încorsetare a gîndirii și creației culturale românești”[11]. Și Sorin Alexandrescu, asemenea lui Paul Goma, acuză lumea scriitoricească de atitudinea de complacere în estetic (el consideră că literatura română s-a complăcut de chiar 120 de ani în acest canon), însă, spre deosebire de cel dintâi, propune o despărțire radicală de estetic: „cred că a venit, în sfîrșit, timpul să se încheie «supremația canonului estetic» în cultura română”[12]. Textul lui Sorin Alexandrescu, *Pentru un mai grabnic sfîrşit al canonului estetic*, se așază la antipodul lucrării lui Nicolae Breban, *Riscul în cultură*. Dacă pentru cel de-al doilea esteticul reprezentase singura șansă de salvare a literaturii, pentru cel dintâi esteticul a reprezentat doar o încorsetare a literaturii.

Concluzionând, mesajul pe care literatura îl are de transmis trebuie înțeles ca fiind unul compozit, nu unic. Ea nu poate renunța la estetic, așa cum propunea Sorin Alexandrescu, căci esteticul este, fără îndoială, un criteriu obligatoriu, fără de care cel mai interesant și incitant subiect ar păli. Pe de altă parte, nici doar din punct de vedere al performanței strict estetice nu ne poate interesa o operă literară. Ideea de autonomie a esteticului nu trebuie nici măcar o clipă înțeleasă drept exclusivitate a esteticului.

Întotdeauna o carte de literatură are și o temă, transmite și alte mesaje – identitare, religioase, etnice etc. O operă literară nu poate face o ofertă pur estetică, așa cum nu poate face nici o ofertă pur tematică. Trebuie să existe mereu un echilibru între acestea două. Faptul că, în comunism, s-au născut, totuși, atâtea opere valoroase, se datorează, fără îndoială, echilibrării criteriului estetic cu cel tematic. Dacă Paul Goma propunea literaturii din comunism o aplecare tematică înspre realitatea cruntă a sistemului și înspre toate ororile care se petreceau în acea perioadă, judecând aspru refugiul scriitorilor în „estetic” (el nu a judecat esteticul în sine, ci doar atitudinea scriitorilor de a fugi în loc de a lupta, de a-și ascunde laşitatea în spatele unor sintagme de tipul „libertate interioară”, „estetic”, „rezistență prin cultură”), asta nu înseamnă că opera lui, scrisă atunci, s-a transformat într-un simplu document, căci Paul Goma este, înainte de toate, un scriitor. Literatura sa nu are doar valoare de document, ci are și valoare estetică. Imaginea opozantului, din păcate, a umbrit mereu imaginea scriitorului, receptarea lui Paul Goma după ’89 în presa literară românească fiind una nedreaptă. El a fost un scriitor care a ales să-și folosească toate armele și toate înzestrările scriitoricești în slujirea unui ideal – acela al libertății, al normalității.

Pe de altă parte, pledoaria lui Nicolae Breban pentru estetic nu a însemnat nici ea o absolutizare a criteriului estetic, pentru că acesta nu poate consuma tot ce transmite o operă literară. Literatura nu se poate închide, nu se poate rupe total de societate, ci absoarbe, captează, poate uneori chiar involuntar, toate tensiunile unui moment istoric. Stilul nu înseamnă doar formă, ci și adecvarea formei la conținut.

Absolutizarea unui criteriu sau altul este, așadar, nepotrivită, literatura funcționând mai degrabă ca un cumul dintre estetic și tematic. Cu adevărat frumos este

[10] Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfîrșit al canonului estetic” în *Privind înapoi, Modernitatea*, Traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chiriţescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999, p. 153.
[11] *Ibidem*, pp. 153, 154.
[12] *Ibidem*, p. 153.

că, dincolo de toate polemicile și reacțiile contradictorii ce au luat naștere în jurul conceptului de „estetic” și în jurul problematicii care viza abordarea corectă a literaturii în perioada comunismului, operele de mare valoare care s-au născut în acea perioadă sunt o dovadă a faptului că, totuși, literatura a reușit să-și găsească, chiar și atunci, echilibrul.

BIBLIOGRAPHY

Paul Goma, *Jurnal de căldură mare*, Editura Nemira, București, 1997.

Paul Goma, *Jurnal de noapte lungă*, Editura Nemira, București, 1997.

Sorin Alexandrescu, „Pentru un mai grabnic sfîrșit al canonului estetic” în *Privind înapoi, Modernitatea*, Traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chiriţescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999.

Nicolae Breban, *Riscul în cultură*, Editura Polirom, Iași, 1997.

Nicolae Breban, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, Prefață de Ovidiu Pecican, Editura Nord-Est, Colecția „Eseuri”, 1997.

Virgil Podoabă, *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

AESTHETIC EMOTION IN LITERATURE

Melania Mariana Chiuzboian (Bartoș)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

Abstract: External reality passes from the visual stage to the introspective one through expressive means such as imagery and literary devices. These expressive means have the role of mediating and supporting, more than a contempaltive meditation, one of an aestethic type. The artwork becomes a complex product of aesthetic values which engender emotion through the process of reception, perfection being achieved, at long last, by the receiver through reading. Sensititity represents the fundamental stratum of aesthetic perception, and colors, shapes, sounds, images, etc are the means by which a certain reading impression is produced. The fundamental role in the structure of the other's sensibility is owned by the aesthetic perception. By the instrumentality of this perception, inside us are born certain feelings which we apprehend, but also the meaning of the object represented and the depicted world. Representation, imagination and reflection are other specific elements of aesthetic sensibility, subjugated, somewhat, to perception, the immediate apprehension of meaning. The affinity for certain artworks is, in some wise, often related to the ability to adapt to several types of receivers, the message being unique, and still varied.

Keywords: aesthetics, emotion, sensibility, meditation, values.

„Arta presupune ca o condiție *sine qua non* a specificității sale trăirea estetică a receptorului."[1] Realitatea exterioară trece de la stadiul vizual la cel de interiorizare prin apelul la mijloacele expresive precum, imagini artistice și figuri de stil. Acestea au rolul de a media și susține, mai mult decât o meditație contemplativă, una de tip estetic. „Efortul constructiv al meditației estetice era până nu demult practic cufundat cu dinamismul speculației metafizice."[2] Producerea emoției estetice este rezultatul amestecului jocului de cuvinte cu imaginația și rațiunea artistului, frumosul generând satisfacție și bucurie. „Opoziția experiență/apriorism al judecății de gust exprimă o opoziție mai generală pe care Kant o stabilește între lumea fenomenelor și lumea suprasensibilului."[3] În cele din urmă, nu putem vorbi despre criterii stricte pentru definirea frumosului, fiindcă acesta ține întotdeauna de aprecierile subiective. În realitate, nu e frumos ce-i frumos, ci e frumos ce-ți place. Romanticii valorifică ideea de geniu, de perfectibilitate într-un univers extrem de sensibil. Mijloacele prin care reușesc acest lucru sunt, la bază niște idei estetice abstracte ce încearcă configurarea unei imagini a absolutului. Gustul estetic al unei persoane nu este doar ceva ereditar; este rezultatul unei munci susținute, al contactului cu realitatea și opera, cu modele unanim recunoscute, al

[1] xxx, *Arta modernă și problemele percepției estetice*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 46.
[2] *Ibidem*, p. 49.
[3] *Ibidem*, p. 52.

descoperirii unor noi principii, al trecerii experienţelor prin filtrul propriei judecăţi. Opera de artă devine un produs complex de valori estetice ce generează emoţie odată cu procesul de receptare, desăvârşirea fiind atinsă, în punctul final, de către receptor prin lectură: ,,Metamorfozarea unei opere de artă într-un obiect estetic constituie practic cuprinsul experienţei estetice în ansamblul ei. Având o structură imanentă, opera se prezintă ca o schemă care necesită acte de recuperare a golurilor şi de concretizare a zonelor de indeterminare. În aceasta constă de fapt caracterul activ, recreativ al receptării şi aici trebuie căutată explicaţia existenţei mai multor obiecte estetice constituite pe baza uneia şi aceleiaşi opere."[4]

Sensibilitatea reprezintă stratul de bază al percepţiei estetice, iar culorile, formele, sunetele, imaginile etc. sunt mijloacele prin care este introdusă o anumită impresie de lectură. Rolul fundamental în structura sensibilităţii celuilalt este deţinut de percepţia estetică. Prin intermediul ei, se nasc în noi anumite trăiri pe care noi le sesizăm, dar şi semnificaţia obiectului reprezentat şi a lumii înfăţişate. Reprezentarea, imaginaţia şi reflexia sunt alte elemente specifice sensibilităţii estetice, supuse oarecum percepţiei, sesizării imediate a sensului. Gustul pentru anumite opere artistice este, pe de-o parte, adesea legat de capacitatea de a se plia pe mai multe tipuri de receptori, mesajul fiind unic şi totuşi, variat. Pe de altă parte, regăsim texte care au capacitatea de a fi percepute, de fiecare dată, sub o altă înfăţişare prin intermediul unui *consum estetic*. Scriitorul este, la origine, un simplu om fără puteri supranaturale, ce se transformă într-un contemplator şi mai apoi într-un artist. El devine creatorul unei lumi paralele ce caută să imite cât mai apropiat de perfecţiune lumea reală, un făuritot de experineţe ce urmăresc comportamentul manifestat al unei persoane în contextul unui sistem de evenimente cu scopul desfătării estetice. Revenind la forma mesajului artistic, acesta trebuie să fie cât mai simplu şi mai natural pentru a genera apreciere şi emoţie estetică. Cu cât gradul de complexitate devine mai ridicat, cu atât valorile treptat se anulează, până la dezgust. Emoţia estetică poate fi definită astfel drept un „fenomen psihic prin care se reflectă relaţia persoană–mediu" şi, în felul acesta, ,,rolul emoţiei devine astfel definitoriu pentru manifestarea preferinţelor sau alegerilor estetice"[5].

Literatura este artă şi astfel descifrarea mesajului estetic este o continuare a muncii începute de scriitor, respectiv de artist. Receptorul, persoană avizată sau nu, are obligaţia de a se lăsa purtat de valurile textului textului pentru a încerca stări emoţionale intense. Arta este astfel o muncă complexă, începută de natură, continuată de artist şi încheiată de către receptor, comunicarea emoţiei fiind doar o mică parte a acestui parteneriat estetic şi emoţional. Intensitatea trăirilor estetice porneşte de la plăcere şi se încheie cu emoţii estetice profunde; gradul de percepere a sensibilităţii depinde adesea de nivelul motivaţiei, de interesul artistic pe care receptorul îl manifestă, de gradul de avizare al acestuia sau pur şi simplu, de natura psihosocială a acestuia. Universul înconjurător şi îndeosebi lumea cotidiană este o lume materială pe care omul o percepe adesea din prisma funcţionalităţii sale, însă literatura vine cu acel ceva ce învaţă omul să perceapă emoţia estetică, să fie sensibilizat de ceea ce-l înconjoară, să trăiască între două lumi: cea a trupului şi a nevoilor sale, respectiv cea a sufletului şi a tuturor trăirilor ce definesc existenţa umană. Emoţia estetică este rezultatul contemplaţiei obiectului estetic. Gradul diferit al emoţiei depinde de o serie de factori precum: funcţiile generale ale

[4] *Ibidem*, p. 57.
[5] *Ibidem*, p. 84.

psihicului sau interiorizarea transformării obiectelor în calități. De asemenea, definește satisfacția sentimentală și intelectuală, admirația morală prilejuită de obiectul estetic ce este privit sub aspectul calității. Diverși teoreticieni definesc tot acest proces ca: ,,surprindere afectivă a obiectului poetic, trăire prin care obiectul nu mai este pur și simplu văzut, perceput, el fiind dobândit, resimțit [...], sensibilitate estetică, oferind subiectului datele constitutive ale reflecției estetice, transmițând plăcerea estetică, sub forma tendinței organizatoare, fără transpoziții discursive a datelor obiectului într-o esență sensibilă."[6]

Contemplația este un proces mintal complex și totuși, variat ce conduce spre o emoție estetică în care frumosul, în toate gradele sale, este mesajul central. Emoția estetică nu solicită procesul cognitiv, ci pe cel senzorial sau sentimental prin vibrații interioare variate, unice și adesea atât de complexe. *Concepția vitalistă despre frumos* și *amânarea ca resort psihic fundamental* sunt: ,,categorii cu o funcție operatorie în estetica generală"[7]. Emoția estetică este reflex interior al fiecăruia dintre noi care facilitează trăirea operei de artă, nu doar receptarea ei. Receptorul pătrunde într-o altă lume, trăind odată cu textul fiecare experiență care i se înfățișează liber, fără constrângeri. De fapt, emoția estetică poate fi definită că o pătrundere într-un alt univers, interior, în care nu există limite și trebuie respectată o singură regulă: dispoziția receptorului de a se lăsa cuprins de val și fermecat de lumea înfățișată. Va privi și va asculta opera de artă cu sufletul, descoperind nu noțiuni, ci experiențe cu care se va identifica și în care se va regăsi. Acest concediu, mereu la îndemână, de evadere din realitate, poate fi condiționat de *gustul estetic* al fiecărui receptor definit drept ,,capacitatea de satisfacere a simțului estetic"[8]. Fiecare creator abordează o anumită temă de inspirație, pe care o modelează asemeni priceperii unui olar pentru a putea satisface cele mai bogate gusturi și a răspunde nevoii omului de a fi emoționat și de a se emoționa la contactul cu opera de artă.

Emoția estetică pornește de la contemplație și este un proces de dezvoltare a unor fenomene sub acțiunea anumitor factori, precum: ,,dispoziția creatoare", ,,treptele evolutive ce echivalează cu tot atâtea ipostaze ale frumosului"[9]. Totul este un proces continuu, ce se realizează progresiv; pentru prima dată opera este privită, metaforc vorbind, apoi este analizată pentru ca în ultima treaptă să pătrundă în sufletul receptorului, fiind una dintre modalitățile de evadare din real în metafizic, spre un nivel superior. Mircea Muthu, în lucrarea sa *Studii de estetică românească* vorbește despre cele cinci trepte al contemplației estetice: *esteticul elementar, esteticul apercetiv, esteticul simetriei ideale (metafora), esteticul transpoziției eului* și *esteticul imaginativului pur*. Structura mentală a omului facilitează mai mult sau mai puțin plăcerea estetică, ce duce, la rândul ei, către emoție. ,,Opera obținută este așadar un precipitat, iar elementul său coagulant ar fi, în ultimă analiză, afectul, numit și impuls afectiv specific sau emoție estetică."[10] Asemeni celorlalte valori, cea estetică realizează, cu ajutorul imaginarului, ,,unitatea interioară sufletească".[11] Cercetările esteticii situează această disciplină la nivelul a trei parametri, respectiv știință a cunoașterii simțurilor, a frumosului, dar și

[6] xxx, *Dicționar de estetică generală*, București, Editura Politică, 1972, p. 105-106.
[7] Mircea Muthu, *Studii de estetică românească*, Cluj-Napoca: Editura Limes, 2005, p. 33.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, p. 34.
[10] *Ibidem*, p. 36.
[11] *Ibidem*, p. 37.

filosofie a artei pentru că esteticul și implicit frumosul reprezintă tihna părților sensibile ce vin în completarea adevărului, armonia ideilor și a binelui, liniștea sufletului: ,,Laitmotivul «pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă și o știință mai complexă» centrează pe același ax toate palierele cercetării estetice, cu toate că disciplina a pierdut de-a lungul timpului, cel puțin trei concepte fundamentale: conceptul de *mimesis*, conceptul de imitație a naturii frumoase și arta ca meșteșug (*téchnē*)."[12] Valoarea estetică, procesul de creație și receptarea operei de artă reprezintă cele trei componente esențiale ale unui întreg sistem estetic complex specific unei arte ce devine capabilă să înfățișeze realitatea vie. Valorile estetice sunt finalitățile absolute și inadaptabile ale conștiinței pe care omul le caută, le găsește și se identifică cu acestea. Acestea sunt redate prin intermediul unor obiecte estetice rezultate în urma relației dintre sensibilitate și conștiința celui ce simte plăcerea contemplației. Asistăm la pactul realului cu irealul, ultimul având o natură dominantă.

Din câmpul semantic al contemplației, considerată experiență estetică fundamentală, fac parte termeni precum: imaginația, lumea visului sau iluzia. Frumosul caută să înfățișeze o lume mai bună, mai aproape de perfecțiune, iar esteticul poate fi regăsit în expresivitate, în evocare și în sugestie: ,,Esteticul e poetic, ține de funcția creatoare sau înfăptuitoare, nu de funcția de cunoaștere sau teoretică – cele două funcții fundamentale ale naturii umane."[13] Găsirea ,,tonului estetic" apare în urma relației de interdependență dintre citirea corectă și înțelegerea textului literar, fiindcă ,,adecvarea la obiect caracterizează *cititul științific*, adecvarea la subiect caracterizează *cititul retoric*, în vreme ce *cititul literar*, adecvat estetic, suficient sieși, dezinteresat, este forma ideală a cititului".[14] În forma cititului adecvat esteticii, asistăm la o relație aproape de perfect între obiect și subiectul receptor. La prima vedere am fi tentați să spunem că mesajul este alcătuit doar dintr-o înșiruire de cuvinte ce alcătuiesc un întreg cu structură unitară, însă realitatea este mai mult decât atât; ea cuprinde un amestec de legături interioare cu cele exterioare pentru a forma un întreg ale cărui dimensiuni sunt esențiale și inseparabile. Opera de artă facilitează nevoia omului de evadare din actual, însă nu și părăsirea completă a realului. Existența umană este guvernată, la nivel estetic emoțional, de un al doilea plan, secundar, prin intermediul artei ca meșteșug, un proces guvernat de prezența și gradele frumosului, categoria estetică fundamentală. Contemplația estetică își află locul în adâncimile procesului vital și deschide drumul emoțiilor estetice, a intuiției intime sau a sentimentului unei vieți care trăiește ascuns în obiectul acestei contemplații. Legătura dintre sensul propriu și cel figurat al unei noțiuni sau al unui termen se face printr-un joc al minții, ce leagă două imagini sau două concepte, una substituindu-se celeilalte. Acest procedeu, cunoscut teoretic sub denumirea de metaforă, este un proces mintal al construcției și contemplării ce decurge în mod analog cu cel al contemplării reprezentărilor ertistice ale naturii. În ambele situații asistăm la evocarea unei imagini din alta, fără a se suprapune sau fără o fuzionare completă prin conștiința distincției dintre ele: ,,Emoția estetică și decretarea valorii estetice e, atunci, o consecință, atât a evadării din actual, din pragmatic, cât și a contemplării celor două elemente de simetrie ideale."[15]

---

[12] *Ibidem*, p. 42-43.
[13] *Ibidem*, p. 49.
[14] *Ibidem*, p. 73.
[15] Eugeniu Sperantia, *Contemplație și creație estetică*, Cluj-Napoca, Editura Fundația Culturală Română, 1997, p. 44.

Între contemplația de natură estetică și creație apare o relație de reciprocitate, într-un proces activ de cunoaștere, ce se consumă în faze succesive, adesea echivalente cu tot atâtea ipostaze ale frumosului. Anumite obiecte pot primi valoarea de simbol, însă nu întotdeauna devin capabile să atragă o emoție estetică și o evaluare estetică. Ele redau o realitate convențională, capabilă să se adapteze și să se plieze individual, pentru fiecare persoană în parte, fapt ce duce către erodarea efectului său emotiv, a identificării cu un obiect de contemplație și cu păstrarea doar a statutului de mijloc de expresie sau de înfrumusețare lipsit de putere emotivă și de orice calitate estetică. Nevoia de raportare în permanență a omului către absolut și divinitate dă naștere sentimentului de sublim a triumfului unității noastre interioare. Efemeritatea omului, neputința și slăbiciunea acestuia în fața unui plan superior propriei existențe, dar cu posibilitatea de a fi tolerat la acest nivel al înălțării spirituale. Contemplația artistului sau a poetului este întotdeauna mult mai vie decât conținutul cognitiv, fapt ce nu exclude și scepticismul acestuia cu privire la veridicitatea construcțiilor sau a relațiilor ce implică transcendentul. Contemplația estetică este un proces complex, dinamic și plin de viață ce dă naștere unor emoții continue și mereu noi, asemeni unei descoperiri interioare, profunde, în formă continuată a texului. Obiectele care își pierd din această capacitate de a genera impresii și emoții puternice, nu mai comportă o veritabilă și esențială contemplație: „Cum între cele două trepte ale contemplației, cea estetică (sau poetică) și cea extatică sau mistică, există incontestabil deosebirile arătate, ne putem aștepta ca pe treapta estetică să se distingă, uneori mai vizibil, particularitățile ludice care o caracterizează.”[16] Contemplația, în esență, nu este nimic altceva decât modificarea, urmată de extinderea percepției, dezvoltată într-o operă de artă pe baza dezlănțuirii instinctului uman. Emoția, un termen pe cât de simplu, pe atât de complex, este mai mult decât o stare interioară pasivă, este un întreg fenomen generat de nevoi, dorințe, trăiri adesea nerealizabile în planul concret. Prin urmare, orice stare afectivă are loc în plan psihic, în prezent, prin trăirea umană, dar și într-o altă dimensiune, în direcția vectorului vieții. Gândirea rațională, aici și acum, își pierde treptat din importanță, pentru că logica riguroasă nu costituie un factor esențial pentru o contemplație artistică și pentru a genera o emoție estetică. Putem afirma, cu riscul de a fi poate prea categorici, că cele două situații: gândirea științifică și emoția estetică se exclud reciproc fiindcă sunt generate de obiective diferite. În mod particular, contemplația poate reprezenta o formă continuată a gândirii științifice, însă niciodată ele nu se suprapun, finalitățile lor fiind diferite. Esteticienii nu caută să valorizeze numai acele opere de artă care sunt capabile să devină capodopere, ci, din contră, tot ceea ce reprezintă frumosul omului atemporal și aspațial trezește interesul, fiindcă estetica în sine află întotdeauna prilejuri și deține mijloacele capabile să-i ofere satisfacție în toate gradele și prin modalitățile cele mai diverse. Artistul care cunoaște gustul publicului caută să folosească, în anumite condiții, acele obiecte capabile să satisfacă nevoia de frumos, o realitate pozitivă. Gustul nu reprezintă o constantă, el putând varia de la persoană la persoană, de la un moment de referință la altul, din acțiunea mediului social, din temperamentul sau inteligența fiecărui individ. Capacitatea atitudinii estetice presupune capacitatea de contemplație în diferite de grade de spiritualizare indispensabile vieții sufletești.

Operele de artă tind să redea și să valorifice valori generale, eterne pentru că acestea rămân constante dincolo de timp sau vreme, însă nu de fiecare dată premisa de la

[16] *Ibidem*, p. 75.

care pornesc este dusă la îndeplinire, pornind de la aceleași șanse; frumosul și adevărul nu vor fi redați în termeni inexprimabili sau inaplicabili toacmai pentru a nu bloca contemplația și, respectiv, emoția estetică.

BIBLIOGRAPHY

Achiței, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, București: Editura Meridiane, 1988

Anghelescu, Adrian, *Vârstele lui Proteu*, București: Editura Eminescu, 1984

xxx, *Arta modernă și problemele percepției estetice*, București: Editura Meridiane. Coordonare: Nina Nicoleeva, 1986

Asunto, Rosario, *Peisajul și estetica. Natură și istorie*. Vol. I-II, București: Editura MERIDIANE. Traducere de Olga Mărculescu, Prefață de Dan Grigorescu și Posfață de Vittorio Stella, 1986

Bahtin, M. M., *Probleme de literatură și estetică*. București: Editura UNIVERS. Traducere de Nicolae Iliescu, Prefață de Marian Vasile, 1982

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*. Pitești: Editura Paralela 45, 2003

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Cluj: Editura Echinox. Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, 1994

Blaga, Lucian, *Scrieri despre artă*, București: Editura Meridiane, 1970

Breazu, Marcel, *Realism și modernitate în artă*, București: Editura Politică, 1973

Burke, E., *Despre sublim și frumos*, București: Editura Meridiane, 1981

Cartojan, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, București: Editura Teșu, 2009

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București: Cartea Românească, 1998

Călinescu, George, *Vasile Alecsandri*, București: Editura Paideia, 2014

Călinescu, George, *Principii de estetică*, București: Editura pentru Literatură, 1968

Ceaușu, Gheorghe, *Estetica operei de artă*, București: Editura Paideia, 2016

Cenușă, Elza, *Literatura și pictura*, București: Albatros, 1983

Chartier-Alain, Emile, *Un sistem al artelor frumoase*, București: Editura Meridiane, 1969

Ciobanu, Ștefan, *Istoria literaturii române vechi*, București: Editura Eminescu, 1998

Codoban, Aurel, *Semn și interpretare: o introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001

Curticăpeanu, Doina, *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520 – 1743)*, București, 1975

Curticăpeanu, Doina, *Odobescu sau lectura formelor simbolice*, București: Editura Minerva, 1982

Dărăbuș, Carmen, *Forme ale identității în litertura română*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2020

Demetrio, Marin, *Retorică, stilistică și estetică în Epoca lui Augustus*, Iași: Institutul European, 2018

xxx, *Dicționar de estetică generală*, București: Editura Politică, 1972

Dragomir, Mihail, *Scrieri critice și estetice,* București: Editura pentru literatură, 1969

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București: Editura Nemira, Traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, 1999

Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, 1977

Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, București: Editura Meridiane. Traducere din engleză de Cezar Radu și Costin Popescu, 2003

Glodeanu, Gheorghe, *Eseuri*, Baia Mare: Editura Umbria, 1996

Glodeanu, Gheorghe, *Avatarurile prozei lui Eminescu*, București: Editura Libra, 2000

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, București: Editura Univers, 1974

Heidegger, Martin, Originea operei de artă, București: Editura Humanitas. Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, 1995

Husar, Al. Studii de estetică. Istoria și teoria artei, Iași: Princeps Edit, 2008

Ignat, Florin, Bociort, *Estetică literară. Controverse, vol. II: Din estetica operei literare. Artisticitatea componentelor operei. Estetica limbii*, Timișoara: Editura Eurobit, 1995

H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime, nouvelle édition*. Paris: Edition Stock, 1949

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă.* București: Editura HUMANITAS. Traducere și note de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, 1995

Ingarden, Roman, *Studii de estetică.* București: Editura UNIVERS, 1978

Maiorescu, Titu, *Critice, vol. II,* București: Editura pentru Literatură, 1967

Maniu, Leonida, *Între estetică și critică literară*. Iași: Editura Universitas XXI, 2001

Muthu, Mircea, Estetica între mediere și sinteză, Cluj-Napoca: Editura Limes, 2016

Muthu, Mircea, Studii de estetică românească, Cluj-Napoca: Editura Limes, 2005

Sperantia, Eugeniu, Contemplație și creație estetică, Cluj-Napoca: Fundația Culturală Română, 1997

Vianu, Tudor, *Estetica*, București: Editura pentru Literatură, 1963

THE BILDUNGSROMAN OF COMMUNISM: MUZICI ȘI FAZE (2000) BY OVIDIU VERDEȘ AND TINEREȚILE LUI DANIEL ABAGIU (2004) BY CEZAR PAUL BĂDESCU

Mihaela Ioana Apostol (Fildan)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Whether it is a big theme of literature or not, it is obvious that artistic writing about childhood and adolescence under communism is becoming, after the 2000s, a major topic, why not an important one. More and more writers recall the memories of the years lived under communism and transform them into literature, the narrative discourse materializing from a double perspective, authorial or acting. Basically, the writers condemn communism as an external manifestation, political, social, economic, national, but, as an internal reality, of the manifestation of everyday life in concrete data and clear details, it is only a context in which childhood and adolescence follow the normal course. Cold and inhuman communism does not infiltrate the more or less innocent games of children, does not get involved with love stories, does not listen to music, does not watch movies, does not hold hands with friends. Perceived in this way, childhood and adolescence follow their natural course, the two mentioned novels can be considered true novels of formation, of initiation, to which everything that happens to the actors and all those who swarm around them, from parents, friends, contribute , grandparents, comrades, etc. Communism, a huge and uncompromising block of concrete, in which life pulsates, in which people are born, grow, transform and become.

Keywords: communism, memory, adolescence, culture, initiation

Bildungsromanul reprezintă acea creație literară care are în vedere parcurgerea de către protagonist a unui drum ce presupune trecerea prin diferite experiențe de viață care, în final, conduc la maturizarea acestuia. Astfel, bildungsromanul se poate încadra în diferite categorii: roman psihologic-intim, roman al mediului și obiceiurilor, roman didactic-pedagogic. El poate folosi diferite formule, inclusiv romanul istoric, romanul autobiografic și romanul epistolar. Printre variantele genului se numără *entwicklungsroman* („povestea dezvoltării"), *erziehungsroman* („povestea fazei educaționale") și *künstlerroman* („povestea pregătirii artistice").

Un bildungsroman se concentrează pe transformarea personajului principal care, voit sau obligat de circumstanțe, ajunge la maturitate. Patru substantive caracterizează acest scenariu: lipsa/pierderea, drumul/călătoria, confruntarea/conflictul și, în final, devenirea/asumarea. Protagonistul se confruntă cu o profundă pierdere emoțională la începutul poveștii, de obicei în anii de formare din copilărie sau adolescență. Inspirat de pierderea lor, protagonistul pleacă într-o călătorie, fizică sau metaforică, pentru a găsi răspunsul la o întrebare mare și pentru a obține experiență de viață care îi va ajuta să înțeleagă mai bine lumea. Calea protagonistului către maturitate nu este una ușoară. Eroii fac greșeli și sunt, de obicei, în contradicție cu societatea. Dar, pe măsură ce povestea

continuă, protagonistul învață să accepte mesul lumii în care trăiește. Vorbim de un dublu proces: societatea îl primește, îl recunoaște, în timp ce el, găsindu-și locul, devine parte a societății, a lumii căreia se integrează, îi acceptă mersul.

Romanul de formare (bildungsroman) se manifestă începând din a doua parte a secolului al XVIII-lea, evoluţia acestuia continuând în secolele XIX şi XX, când se distinge originalitatea unor scriitori valoroși, autori ai unor opere literare semnificative, prin perspectiva narării, prin diversitatea tematică, prin construcția personajelor şi prin expresivitatea stilistică: Henry Fielding, cu *Tom Jones,* Jane Austen, cu *Emma,* Charlotte Brontë, cu *Jane Eyre,* Charles Dickens, cu *David Copperfield*, James Joyce, cu *Portret al artistului în tinerețe* etc. Aceste romane au, în general, un caracter educativ/didactic, deoarece cititorul tânăr, pe măsură ce lectura romanul, trebuia să se identifice cu protagonistul, să învețe din greșelile acestuia, să delimiteze binele și răul, adevărul și minciuna. Să ia exemplu, să adopte o conduită asemănătoare și să devină, la rândul lor, modele pentru cei nematurizați încă. Romanul era, astfel, un instrument util, necesar, un fel de a spune că, prin intermediul poveștii, cititorul primește o veritabilă lecție de viață, un model de conduită umană. În secolul al XX-lea, bildungsromanul capătă multiple semnificaţii filosofice, prin romane precum *În căutarea timpului pierdut*, de Marcel Proust, *Muntele vrăjit* şi *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, *Portret al artistului în tinereţe*, de James Joyce etc. Eroul nu traversează mări şi țări, călătoria poate fi una lăuntrică, iar durata să acopere un interval de timp redus.

În literatura română, specia bildungsromanului este ilustrată, începând cu secolul al XIX-lea, prin *Amintiri din copilărie* şi *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, *Mara* de Ioan Slavici, *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade, *Hronicul și cântecul vârstelor* de Lucian Blaga, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Ciulinii Bărăganului* de Panait Istrate etc.

Romanele de acest tip reprezintă o imagine fidelă, verosimilă a societății epocii, ele înregistrând, în mare măsură, impactul mediului asupra eroului care se regăseşte mereu în situaţia de a se adapta cerințelor impuse. Constatăm că, mai ales după Revoluția din 1989, scriitorii se apleacă asupra perioadei comuniste, fie pentru a o condamna, fie pentru a o înțelege, fie pentru a o rememora pur și simplu, fie ca exercițiu de împăcare cu sine, ca formă de evadare din alte constrângeri prezente, fie din răzbunare, din consemnare sau din dorința de a zugrăvi în cuvinte o lume trecută, fie pentru a lăsa generației de după un souvenir (dorit sau nedorit, plăcut sau neplăcut), măcar atât. Revenirea literară este traumatizantă sau revelatoare, nostalgică sau răzbunătoare. Fiecare scrie ce și cum a perceput, de aceea experiențele sunt diferite. Este surprinzător și îmbucurător faptul că scriitorii contemporani scriu despre copilăria în perioada comunistă. O etichetă care se pune, involuntar, este cea a scriiturii autentice, a literaturii experiențiale. Perspectiva narativă este, în general, actorială, homodiegetică, implicând prezența naratorului-personaj. Autorul se transpune, comunică cu sine și cu lumea, intră și iese din discurul narativ, relatează autentic, deseori fabulează, se mărturisește cititorului și, tacit, îl face complice la povestea lui. O caracteristică a narativului postmodernist este aceea de a nu da însemnătate formei, și nici măcar mesajului (deseori acesta există sau nu, e relativ și, în orice caz, nu trebuie impus), ci trăirii profunde, revelatoare. Scriind, cititorul se proiectează într-o oglindă, dar se percepe fragmentar, ca într-un puzzle. Cititorul e martorul acestor revelații și, în același timp, cel care confirmă potrivirea.

Romanul lui Ovidiu Verdeș, *Muzici și faze*, surprinde perfect scriitura narațiunilor copilăriei/adolescenței în comunism de după 1989. Muzica este mijlocul prin care este surprinsă maturizarea lui Tinuț. Rockul, muzica pop, jazzul sau bluessul ne oferă game care marchează toate *fazele* devenirii sale. Primul contact cu produsele culturale și obiectele din Occident se petrece încă din copilărie, când Tinuț, elev în clasa a V-a, descoperă într-un sertar de-al tatălui său un magnetofon Grundig, benzi cu Louis Armstrong și Ray Charles, țigări occidentale (Pall Mall și John Player Special), reviste Playboy, whisky scoțian (Johnnie Walker) și coniac grecesc (Metaxa). Copilul evadează, pe rând, în aceste plăceri interzise și fiecare experiență adaugă încă ceva la formarea personalității lui. Tinuț are câte ceva din trăsăturile eroului-model din basme, e un fel de Făt-Frumos modern, cool și cult, e talentat la română, cunoaște filosofie, citește Schopenhauer și Kafka, se uită la filme mari, *Călăuza*, e chipeș, e glumeț și e mai mult decât pasionat de muzică. Experiența primei casete „trase" de unul dintre prietenii lui, Bodi, o „autoritate" în materie de „muzică bună" (care, la rândul lui, „cunoștea" pe cineva cu legături în străinătate), avea să pecetluiască preocuparea simptomatică pentru muzică a lui Tinuț: „A fost demență (s.n.) curată, nene! Am luat casu la mine în cameră și două zile nu mi-a mai trebuit nimic; nimic; nu-mi venea nici să mă mai duc la masă. Pe bune, maică-mea tot băga capu' pe ușă, să vadă dacă n-am luat-o razna … De fapt, ce mai, toate erau mișto și fiecare mergea parcă cu un alt moment al zilei: Smoke on the Water, Iron Man și Locomotive Breath dimineața,cu fereastra deschisă, The Rain Song după-masa, cu draperiile trase, lungit pe canapea, celelalte – seara și Bohemian Rhapsody, Black Magic Women și Money – noaptea, cu lumina stinsă. Și fiecare, dacă o ascultai după alta, suna diferit: am făcut semne cu creionul pe marginea casetei, ca să pot derulez fix până acolo, să nu mai pierd timpul, și știam care piesă de pe B corespunde cu care de pe A. Vacanța era tot la început, ca acum, și eram în al nouălea cer, fiindcă se terminase cu plictiseala de la amiază, când nu era nimeni în curte: când mă săturam de ascultat, putea să mai ies pe-afară să mă joc și, când mă săturam de jucat, puteam să vin acasă să ascult... Ce-mi mai trebuia, nene? Serios, dacă aveai muzică, mare lucru nu mai trebuia (s.n.): în fiecare zi parcă o luai de la capăt, dar nu era nasol, că se întîmplau tot timpu' niște chestii – mai vedeai ceva, îți mai trecea ceva prin cap, mai auzeai în jur niște cuvinte și ți se părea că le-ai mai auzit –, parcă visai și așteptai să vezi ce se mai întâmplă."[1]

De-a lungul celor 40 de capitole ale cărții, acoperind ultima săptămână de școală din clasa a XI-a, interval ce prinde doar activități cotidiene, vădit nespectaculoase, de la primirea unei brichete din partea unei fete de care e îndrăgostit și completarea unui oracol la mersul la școală și vizitele făcute bunicii etc. – sunt inventariate peste 20 de formații muzicale (Led Zeppelin, ABBA, AC/DC, Queen, Deep Purple, Genesis, Police, The Doors, Pink Floyd etc.), acestea trasând coordonatele vieții adolescentine a lui Tinuț. Recunoaște, la un moment dat, că ar trece cu greu peste pierderea iubitei, dar că fără muzică nu ar putea trăi. „Muzica devine nu doar grila prin care e privită realitatea, ci și cea care întreține „ritmul" vieții adolescentine a lui Tinuț: este un criteriu nenegociabil în selectarea prietenilor, un indicator de popularitate (cantitatea de muzică occidentală era direct proporțională cu „faima" printre adolescenți și succesul la fete), o modalitate de a petrece timp liber (așa numitele „ceaiuri", dedicate special audierilor ritualice ale noutăților muzicale) și un subiect predilect pentru discuțiile dintre adolescenți (de cele

[1] Ovidiu Verdeș, *Muzici și faze*, Iași, Polirom, 2000, pp. 178-179.

mai multe ori polemice, date fiind „gusturile" diferite ale acestora). Pentru a obține prestigiul printre adolescenți, era necesară nu doar o bună cunoaștere a tuturor formațiilor din industria muzicală a Occidentului, ci, mai ales, procurarea unor echipamente electrice cu ajutorul cărora să poată asculta această „muzică bună". În sensul acesta, dorința supremă a lui Tinuț era să-și poată achiziționa un „Maiak 205" (marcă rusească de magnetofoane), pe care-l primește în cele din urmă cadou din partea părinților (una dintre bucuriile esențiale din adolescența protagonistului), reprezentând o „treaptă" indispensabilă în asigurarea unei poziții favorabile printre ceilalți adolescenți."[2]

În roman apar puține și superficiale detalii despre contextul socio-politic în care trăiesc Tinuț și găștile lui. Eroul are noțiuni elementare despre epoca în care trăiește (știe de existența partidului, a securității, a conducătorului Ceaușescu, instanțe bagatelizate prin caricaturizare și bancuri spuse la școală), dar „evadează" din constrângerile social-politice ale regimului politic cu ajutorul „muzicilor". Muzica era, de altfel, forma de divertisment/sfidare/evadare a tururor generațiilor ce se suprapun, trei, după cum subliniază sociologia: buncicii, părinții, copiii. Sub comunism, gusturile muzicale ale românilor arătau în felul următor: „muncitorii ascultau de regulă folk și muzică populară, studenții și intelectualii jazz, muzică simfonică și operă, elevii de la specializările matematică-fizică și filologie-istorie preferau rockul, șăranii- muzică populară și ușoară, iar tehnicienii și copiii intelectualilor, rock și muzică simfonică. De menționat că rockul era asociat în general cu un nivel ridicat al inteligenței. "[3] Profilul lui Tinuț oscilează între evaziune livrescă (identificarea cu un ethos nonconformist inoculat de „muzicile" occidentale), eschivă infantilă (asumarea unor mode vestimentare vestice, aflate în răspăr cu regulile școlare) și subversiune juvenilă (Ceaușescu devine „Ceaușilă" sau „Nea Nicu", sfidarea orelor de „peteape")[4]. Nu doar producțiile culturale (muzică sau film) din lumea comunistă sunt subapreciate, ci și cele alimentare, cum e, de pildă, băutura Ci-co, despre care Tinuț afirmă că: „Era cald ca un cur, tulbure, cu un deget de drojdie la fund și cu rugină la gura sticlei."[5], preferând astfel Pepsi-ul, protagonistul fiind gata să stea la coadă (evident, atunci când „se băga" în „Parașută", cofetăria frecventată de Tinuț). Pedagogia oficială prezentă prin manifestațiile pionierești, defilările de 1 Mai sau 23 August, lecțiile din cadrul „peteape-ului", excursiile organizate în vederea formării unor deprinderi sau cunoștințe inoculate de partid etc. (amintite sumar în text) nu pot concura cu valoarea culturală autentică a Occidentului. Și, ce șansă! În anii '70-'80, după o primă fază de împotriviri din partea partidului, rockul este acceptat, iar discursul oficial s-a infiltrat în rândul tinerilor prin intermediul muzicii folk, promovată de Cenaclul „Flacăra". Poziția generală a regimului față de muzica rock era una de tolerare, o subcultură de pe urma căreia se putea profita. Subtil și ușor ironic, se subliniază ideea că nu s-a cântat mai bine la chitară după revoluție decât în comunism. Tineretul era evident supravegheat, dar doar cei care ieșeau strident în evidență riscau să aibă probleme. În fond, muzica se asculta de către adolescenți de dragul frumuseții ei și nu era percepută de aceștia drept un mijloc de rebeliune sau revoltă. Limitele contextului socio-politic erau

[2]https://revistavatra.org/2022/07/29/cosmin-divile-semne-din-lumea-libera-obiectele-occidentale-in-romanele-postdecembriste-despre-copilaria-si-adolescenta-din-comunism/
[3] *Panorama comunismului în România*, editor Liliana Corobca, Editura Polirom, Iași, 2020, pp. 905-906.
[4]https://revistavatra.org/2022/07/29/cosmin-divile-semne-din-lumea-libera-obiectele-occidentale-in-romanele-postdecembriste-despre-copilaria-si-adolescenta-din-comunism/
[5] Ovidiu Verdeș, *Op. cit*., p. 37.

asumate. Importat era ca pe teritoriul tău să ai senzația că poți face ce vrei. Teritoriile formării lui Tinuț? Interioare și exterioare, deopotrivă: excursia la mare sau la munte, rondul din fața blocului, „Parașuta", cofetăria, cinematograful, camera, blocul, sala de clasă, toate ofereau un mediu protector copilului, adolescentului în formare. Aici se petreceau fazele: fazele din copilărie, fazele mamei și ale tatălui, fazele lui Hari, fazele cu Bodi, Răz, Cipri și Mimi, fazele din vise sau cele închipuite, scenarii. Și toate aceste faze ne aduc în finalul romanului un Tinuț liniștit, calculat, domolit, asumat, experimentat. Pe tot parcursul romanului, Tinuț se dovedește „a fi un umanist, un potențial literat, iar acest profil îl face să fie înclinat spre despicarea firului în patru, spre interpretarea fazelor. "[6]

În lucrarea *Pentru un nou roman*, Alain Robbe-Grillet consideră că orice roman își creează lui însuși propriile reguli. „Scriitorul nu a vrut decât să scrie această carte, nu a vrut să explice tot, ci doar să aducă pe lume niște întrebări."[7] El vorbește despre *noul realism*, acela care abordează studiul unei pasiuni, a unui conflict de pasiuni sau al unei absențe a pasiunii. În fond, între scriitor și cititor se încheie un pact, căci primul nu dorește altceva decât a-i transmite celui din urmă niște evenimente pe care le-a trăit, al căror martor a fost. Și, încă ceva: fiecare vorbește despre lumea văzută de el, dar nimeni nu o vede la fel ca ceilalți. Arta de azi îi propune cititorului și spectatorului un fel de a trăi în lumea prezentă și de a participa la crearea permanentă a lumii de mâine. Pentru a reuși, „noul roman îi cere publicului să mai aibă încredere încă în puterea literaturii și îi cere romancierului să nu-i fie rușine să o facă."[8]

Titlul romanului „Tinereţile lui Daniel Abagiul" de Cezar Paul-Bădescu este ironic, bine prelucrat, în sensul că induce cititorului ideea că ar fi vorba despre un destin ieşit din comun, de sfânt, meşter ori comerciant din trecut (datorită sufixului –agiu, întâlnit în cuvinte că iaurgiu, rahagiu, geamgiu etc. etc.) sau cine ştie, vreun personaj politic de vază. Nici vorbă însă de aşa ceva: tinereţile lui nu sunt decât o adunare de eşecuri în loc de succese răsunătoare, de momente penibile, mai ales în amor şi de întâmplări în care se regăsesc probabil toţi cei care au crescut în anii '70 şi '80: naratorul-Dănuţ se îndrăgosteşte de tovarăşa învăţătoare, de gândul de a fi pionier, dar şi de o pionieră blondă în carne şi oase, cu şnur galben, se apucă de fumat în liceu, încearcă toate mărcile posibile, de la Carpaţi la kentane, ascultă muzică rock, cântă el însuşi într-o formaţie şi participă la manifestările cenaclului „Flacăra". Titlul iniţial ar fi trebuit să fie „Deloc literatură", fapt ilustrat, de altfel, de felul nonconformist al structurării discursului narativ. Formula auctorială se îmbină cu cea actorială, perspectiva heterodiegetică se suprapune celei homodiegetice, fapt care pune, deseori, în încurcătură cititorul. Personajul se construiește încă de la început ca un antierou, fără calități, superficial, neexperimentat, retras, „mic și gras."[9] Dincolo de tonul şi miza glumeaţă a textului, avem de-a face de fapt cu un fel de profesiune de credinţă privind raportul dintre literatură şi realitate/biografie – o confesiune. „Sinceritatea e întotdeauna minciună"[10], aflăm din divagaţiile protagonistului-narator (care se vrea și autor). Altfel spus, biografia se topeşte

[6] Ștefania Mihalache, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019, p. 203.
[7] Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*, trad. de Vasi Ciubotariu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2007, pp. 17-18.
[8] *Ibidem*, p. 136.
[9] Cezar Paul-Bădescu, *Tinereţile lui Daniel Abagiul*, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 91.
[10] *Ibidem*, p. 73.

în minciună şi în hainele cele noi ale produsului literar. Personaje care apar cu numele lor reale, inclusiv un anume Cărtărescu, trăiesc astfel o viaţă de hârtie, care este şi nu este, în acelaşi timp, a lor. Iar „Cezar Paul-Bădescu îşi ține cu grație echilibrul și face giumbușlucuri pe linia asta subțire dintre realitate și ficțiune, tachinându-și constant cititorii, care se întreabă ce e real și ce nu, în toată poliloghia”[11]. În text plutesc, ca într-o „zeamă”, după cum spune Cărtărescu în „Prefaţa” intitulată „Deloc prefaţă”, pe post de găluşte, legume, cărnuri, eterogen, fără legătură directă între ele și fără ordine cronologică, momente din complicatul proces de formare a protagonistului. Pasajele memorialistice (ai zice) alternează cu pasaje din textele naratorului, care ar fi trebuit să facă parte dintr-un volum colectiv publicat cu greu şi distribuţie puţină. Cezar Paul-Bădescu pare „să refacă drumul invers, relativizând, prin tratamentul narațiunii, identitatea sa ca personalitate și figura mitico-idealizată a copilului și a copilăriei.”[12] Personajul principal al acestor scrieri este Dănuţ Abagiu, cel care, recunoaşte şi naratorul, seamănă foarte bine cu el însuşi. Întregul volum se construiește pe diferența subtilă, de fapt inexistentă de multe ori, dintre narator și Dănuț. Naratorul-personaj scrie ,de altfel, în tinereţe, în acelaşi spirit avangardist, subversiv, pe când era proaspăt student aterizat în căminele bucureştene, un tratat intitulat „Despre gândacii de bucătărie”… Întâlnim în carte întâmplări stranii, complet neverosimile, cu fetiţe care dispar sau vise în care protagonistul se preface în delfin.

Protagonistul trăiește haotic, ba în trecut, ba în prezent, ba este, ba nu este el Dănuț, ba pornește la drum, ba se întoarce, devine și nu devine, își amână maturizarea prin acest joc al dedublării. Referiri la contextul socio-politic se fac și aici, ba încă și mai accentuat. Dacă în romanul lui Verdeș comunismul este doar un context în care adolescentul își trăiește complet viața, aici naratorul-personaj recunoaște că acestui sistem îi datorează însăși existența. Negarea lui ar însemna negarea de sine: „Din perspectiva mea, comunismul a fost ceva îngrozitor, dar asta numai în plan general-social, politic, economic, național etc. Însă, pentru mine, ca individ, comunismul nu a fost eva monstruos... comunismul a fost mediul în care am apărut și am cresut, aerul pe care l-am respirat, Cum n-am luat contact cu alte realități, vremurile acelea cu tot ce presupuneau ele reprezentau pentru mine normalitatea.”[13]

În *Practica literaturii* Jean Raymond argumentează că „nicio ficțiune nu se poate sustrage politicului. Să spui oamenilor politici să nu se atingă de literatură e ridicol, dar să spui literaturii să nu se atingă de politică este de neconceput. Romanul este în mod necesar ficțiune: aceasta nu-i însă un motiv de a renunța să citim în el textele lumii în care trăim.”[14]

În concluzie, fie că este o temă mare de literatură sau nu, este evident că scrierea artistică despre copilărie și adolescență sub comunism devine, după anii 2000, o temă majoră, de ce nu una importantă. Tot mai mulți scriitori amintesc de amintirile anilor trăiți în comunism și le transformă în literatură, discursul narativ concretizându-se dintr-o dublă perspectivă, autorială sau actorială. Practic, scriitorii condamnă comunismul ca manifestare externă, politică, socială, economică, națională, dar, ca realitate internă, a manifestării vieții cotidiene în date concrete și detalii clare, este doar un context în care

[11] https://www.revistadepovestiri.ro/recenzie-cezar-paul-badescu-tineretile-lui-daniel-abagiu/
[12] Ștefania Mihalache, *Op. cit.* p. 267.
[13] Cezar Paul-Bădescu, *Op. cit.,* p. 111.
[14] Jean Raymond, *Practica literaturii*, trad. de Mioara Izverna, Ed. Univers, Bucureşti, 1998, pp. 55-56.

copilăria și adolescența își urmează cursul normal. Comunismul rece și inuman nu se infiltrează în jocurile mai mult sau mai puțin inocente ale copiilor, nu se implică în povești de dragoste, nu ascultă muzică, nu se uită la filme, nu se ține de mână cu prietenii. Percepute astfel, copilăria și adolescența își urmează cursul firesc, cele două romane amintite pot fi considerate adevărate romane de formare, de inițiere, la care contribuie tot ce se întâmplă cu actorii și toți cei care roiesc în jurul lor, de la părinți, prieteni, bunici, camarazi etc. Comunismul, un bloc de beton uriaș și fără compromisuri, în care pulsează viața, în care oamenii se nasc, cresc, se transformă și devin.

BIBLIOGRAPHY

Bădescu-Paul, Cezar, *Tinereţile lui Daniel Abagiul*, Editura Polirom, Iași, 2012

Verdeș, Ovidiu, *Muzici și faze*, Iași, Polirom, 2000

Panorama comunismului în România, editor Liliana Corobca, Editura Polirom, Iași, 2020

Viața cotidiană în comunism, volum coordonat de Adrian Neculau, Editura Polirom, Iași, 2004

Grillet-Robbe alain, , *Pentru un nou roman,* trad. de Vasi Ciubotariu, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2007

Mihăilescu Dan C., *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii - Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Mihalache, Ștefania, *Copilăria. Reconstituiri literare după 1989*, Editura Paralele 45. Pitești

Jean Raymond, *Practica literaturii*, trad. de Mioara Izverna, Ed. Univers, București

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

ABOUT GIB I. MIHAESCU'S SHORT STORY IN HIS LITERARY CORRESPONDENCE

Lucia Răducea
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Gib. I. Mihăescu (1894-1935) was a writer who came into prominence during the interwar period in the Romanian literature through the fresh perspective of his novels and novellas. He developed a narrative structure that was seldom used in the Romanian literature of the first decades of the last century; in his writings he focused mainly on the analysis of the characters' obsessive moods (mainly of the male characters). Taking this aspect into consideration, the literary critics placed Gib. I. Mihăescu into a literary paradigm with clear modernist accents, alongside writers such as Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu or Anton Holban. From Gib. I. Mihăescu's literary correspondence (the one that is preserved at the Romanian Academy Library and the writer's archive from Drăgășani) some important aspects for the literary criticism, which must be kept in mind – related to Gib. I. Mihăescu's novellas – are discussed in this paper. Furthermore, an important official letter (which is discussed as well in this paper) refers to his literary projects (including novellas). Unfortunately, those projects were never completed due to the writer's sudden death, at 41 years old.

Keywords: correspondence, Gib. I. Mihăescu, writer, manuscript, short story

Gib. I. Mihăescu (1894-1935) a fost un scriitor care s-a remarcat, în perioada interbelică, prin noutatea de viziune a scrierilor sale, în care un loc principal îl ocupă analiza stărilor de spirit obsesive ale personajelor (îndeosebi, ale celor masculine), din nuvelele și romanele pe care le semnează, situîndu-se, din această perspectivă, într-o paradigmă literară cu certe deschideri moderniste, alături de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban.

Ca prozator – rămas pînă astăzi în conștiința publicului cititor și a criticii literare îndeosebi prin romanele *Rusoaica* (apărut în 1933) și *Donna Alba* (1935) – întrunise aprecierea majorității criticilor literari ai vremii, conform cărora reprezenta „un moment esențial în proza și romanul românesc"[1], dovedindu-se „maestru în redarea unor stări de sbucium interior, de clocot sufletesc, de atmosferă ambiguă, prilejuită de o sensualitate nestăpînită și cu preferințe pentru straniu și mister"[2], întreaga lui literatură fiind considerată „un important document sufletesc al vremii noastre"[3]. A creat „tipuri originale, noi pentru literatura noastră"[4] și a impus „o unitate psihologică în opera lui, cum e o unitate

[1] Sebastian, Mihail, *Gib Mihăescu*, în „Rampa", an. XVIII, nr. 5332, 21 octombrie 1935, p. 1.
[2] Boz, Lucian, *Cronica literară* (Gib Mihăescu, *Donna Alba, roman*), în „Viața Românească", an. XXVII, nr. 7-8, iulie-august 1935, p. 84.
[3] Philippide, Al., *La moartea lui Gib I. Mihăescu*, în *Considerații confortabile*, II, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 102.
[4] Șuluțiu, Octav, *Gib I. Mihăescu*, în *Scriitori și cărți*, ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu, Ed. Minerva, București, 1974, p. 267.

în atitudinea generală a epicii sale”[5]. Dînd dovadă de un „psihologism lucid, laborios, pînă la abstracție uneori”[6], a fost „unul dintre cei mai personali, mai viguroși romancieri dintr-o generație ajunsă la un punct de maturitate, fără să-și fi sfîrșit însă toată capacitatea de creație”[7].

O remarcă se cuvine făcută aici și în ceea ce privește creația dramatică a lui Gib. I. Mihăescu, care numără mai multe piese, dintre care doar una, intitulată *Pavilionul cu umbre*, a fost pusă în scenă. Premiera acesteia a avut loc pe 3 martie 1928, la Teatrul Național din București, în regia lui Soare Z. Soare, cu Maria Ventura în rolul principal (personajul Liana).

Întorcîndu-ne la proza scriitorului drăgășenean, vom sublinia faptul că principalele specii epice pe care le-a abordat au fost nuvela și romanul. De la debutul său literar, din anul 1919, cu nuvela *Linia întîi*[8], și pînă în 1935 (anul morții sale neașteptate, la doar 41 de ani), scriitorul își va perfecționa continuu mijloacele de exprimare artistică, reușind să devină, după opinia criticului Șerban Cioculescu, „cel mai puternic nuvelist de după război și unul din cei mai viguroși romancieri ai ceasului”[9].

Începutul carierei de scriitor a lui Gib. I. Mihăescu va fi marcat de orientarea sa spre nuvelă, „gen care cere o concentrare și o simplificare uneori greu de dobîndit”[10], comparativ cu romanul. De altfel, creației nuvelistice îi va aloca, de-a lungul timpului, un spațiu important în opera sa, printre proiectele pe care moartea i le-a zădărnicit aflîndu-se și „un volum de nuvele”[11].

După ce, timp de două decenii (de la instaurarea sa oficială, pînă în anii ’60-‘70 ai secolului XX), puterea comunistă din România a pus la index scrierile lui Gib. I. Mihăescu, în special din cauza romanului *Rusoaica*, dorindu-se, în acest fel, menajarea susceptibilităților „poporului frate și prieten de la Răsărit”, „dezghețul ideologic” comunist din deceniile 6 și 7 a coincis, practic, cu o redescoperire atît din partea publicului cititor, cît și din partea criticii, a nuvelelor, romanelor, dramaturgiei și publicisticii lui Gib. I. Mihăescu. Operei sale au început să îi fie consacrate articole, în ziare și reviste de cultură[12], sau lucrări mai ample, de analiză a fațetelor multiple care o compun. De exemplu, au fost aduse în discuție posibilele influențe freudiene în analiza pe care o face scriitorul român psihologiei personajelor sale, a unor stări patologice ca obsesia și halucinația, posibilele influențe ale literaturii rusești în crearea atmosferei și a personajelor din epica sa, cel mai des fiind invocate numele lui Feodor M. Dostoievski și al lui Leonid N. Andreev. S-au încercat, totodată, unele apropieri de literatura fantastică, s-a mers, în discutarea operei sale, pe linia psihobiografismului, care urmărește interacțiunea dintre om și operă etc.

În lucrarea de față, care are ca subiect legătura care există între corespondența literară a lui Gib. I. Mihăescu și nuvelistica sa (aspect prea puțin semnalat, de-a lungul timpului, de critica literară), vom

---

[5] *ibidem*, p. 268.
[6] Constantinescu, Pompiliu, *Gib. I. Mihăescu*, în *Studii și cronici literare*, prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p. 135.
[7] *ibidem*, p. 132.
[8] *cf.* ”Luceafărul”, seria a III-a, București, an. IV, nr. 3-4, februarie 1919, pp. 70-73.
[9] Cioculescu, Șerban, *Gib I. Mihăescu*, în *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 309.
[10] Comarnescu, Petru, *Spicuiri dintr-un răspuns la o anchetă*, în „Cronicarul”, an. VIII, nr. 34, 11 mai 1936, p. 8.
[11] Șt. V. [Ștefan Vornicu], art. *Romancierul Gib. I. Mihăescu despre „*DonnaAlba*”*, în „Naționalul nou”, an. II, nr. 298, 11 mai 1935, p. 2.
[12] Dintre acestea, se remarcă în primul rînd revistele „Manuscriptum”, „România literară”, „Tribuna”, „Luceafărul”, „Viața Românească”, „Steaua”, „Ramuri”, „Convorbiri literare”, „Astra”, „Iașul literar” etc.

porni de la precizarea că materialul asupra căruia urmează să facem referire este compus din scrisori cu caracter personal şi o scrisoare cu caracter oficial, identificate de noi prin consultarea unei surse principale de informaţie, constînd în fondurile de manuscrise şi documente rare deţinute de Biblioteca Academiei Române, filiala Bucureşti, de Muzeul Naţional al Literaturii Române, filialele Bucureşti şi Iaşi şi de Arhiva de la Drăgăşani a scriitorului şi a unei surse secundare, reprezentată atît de presa scrisă din perioada 1939-2004 (prin consultarea fondului „Periodice" al Bibliotecii Centrale Universitare „M. Eminescu" Iaşi), cît şi de o serie de lucrări, dintre care cele mai importante sunt: Gib. I. Mihăescu, *Opere*, I-V, apărute sub îngrijirea prof. univ. Al. Andriescu în perioada 1976-1985 şi lucrările cu caracter monografic, avînd ca subiect viaţa şi opera lui Gib. I. Mihăescu, ale lui Emil Istocescu, Florea Ghiţă, Mihail Diaconescu şi Stelian Cincă.

Din păcate, din corespondenţa purtată de Gib. I. Mihăescu nu s-au păstrat decît prea puţine scrisori[13] al căror destinatar sau expeditor a fost scriitorul interbelic, multe pierzîndu-se, din diverse motive, după moartea sa. Este adevărat că încă mai există, cu siguranţă, scrisori avîndu-l pe Gib. I. Mihăescu expeditor sau destinatar, în arhive particulare din ţară şi/ sau străinătate, de a căror existenţă, cel puţin deocamdată, nu avem cunoştinţă.

Criteriul pentru care am optat în această lucrare, pentru analiza corespondenţei lui Gib. I. Mihăescu, este cel care ţine cont de etapele de creaţie gibmihăesciene, începînd de la debutul său ca scriitor şi publicist. Aceste etape, care au fost stabilite şi denumite de noi în funcţie de aspectele majore din viaţa şi mai cu seamă din activitatea scriitorului drăgăşenean, sunt: *etapa Bucureşti (1)* – cuprinsă între anii 1914-1920 (primăvara); *etapa Cluj* – cuprinsă între anii 1920 (toamna) – 1923; *etapa Chişinău* – sfîrşitul anului 1923-iulie 1924; *etapa Drăgăşani* – delimitată de anii 1924-1930, o etapă prolifică pentru scriitor, pe care am putea-o numi „etapa nuvelelor şi a dramaturgiei"; *etapa Bucureşti (2)*: între anii 1930-1935; ne vom referi la ea ca la „etapa romanelor", întrucît în acest segment temporal se înregistrează apariţia celor cinci romane ale lui Gib. I. Mihăescu: *Braţul Andromedei*[14] (1930), *Rusoaica*[15] (1933), *Femeia de ciocolată*[16] (1933), *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*[17] (1934); *Donna Alba*[18] (1935), dar şi „etapa ultimilor ani ai vieţii", întrucît în luna octombrie a anului 1935 va surveni moartea neaşteptată şi prematură a scriitorului.

Corespondenţa cea mai numeroasă, dar şi cea mai interesantă aparţine „etapei Drăgăşani" („etapa nuvelelor şi a dramaturgiei") şi „etapei Bucureşti 2" („etapa romanelor; ultimii ani ai vieţii") – aici o avem în vedere atît pe cea care îl are pe Gib. I. Mihăescu ca expeditor, cît şi pe cea în care scriitorul este destinatar (cu observaţia că, în ceea ce priveşte creaţia nuvelistică, corespondenţa din „etapa Drăgăşani" se impune a fi discutată împreună cu cea din „etapa Cluj").

---

[13] *n.n.:* În urma cercetărilor de documentare pe care le-am efectuat la Biblioteca Academiei Române, filiala Bucureşti, la Muzeul Naţional al Literaturii Române, filialele Bucureşti şi Iaşi, la Arhiva de la Drăgăşani a scriitorului, precum şi la Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu" Iaşi, Fondul „Periodice", am identificat un număr de 45 de scrisori, dintre care cîteva inedite.

[14] Mihăescu, Gib. I., *Braţul Andromedei*, Ed. „Naţionala-S. Ciornei", Bucureşti, 1930.

[15] Mihăescu, Gib. I., *Rusoaica*, Ed. „Naţionala-S. Ciornei", Bucureşti, 1933.

[16] Mihăescu, Gib. I., *Femeia de ciocolată*, Ed. „Naţionala-S. Ciornei" (Colecţia „Rosidor"), Bucureşti, 1933.

[17] Mihăescu, Gib. I., *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, Ed. Cugetarea [Georgescu-Delafras], Bucureşti, 1934.

[18] Mihăescu, Gib. I., *Donna Alba*, Ed. Cultura Românească, Bucureşti, 1935.

Din „etapa Drăgășani", Biblioteca Academiei Române, filiala București, păstrează nouă scrisori în fondul arhivistic „Cezar Petrescu"[19], importante pentru cercetarea noastră, întrucît din corespondența cu Cezar Petrescu sunt de reținut atît aspecte care țin de biografia scriitorului drăgășenean, cît și amănunte privitoare la travaliul său creator.

Așadar, cel mai important dintre nucleele corespondenței pe care a întreținut-o Gib. I. Mihăescu cu Cezar Petrescu, în „etapa Drăgășani", este cel care vizează nuvelele, și asupra sa ne vom apleca atenția în cele ce urmează (ținînd cont și de observația pe care am făcut-o mai sus!).

Încă din scrisoarea care poartă ștampila poștei „Cluj, 15 august 1923"[20], Gib. I. Mihăescu (care rămăsese la Cluj, ca redactor al ziarului „Înfrățirea") îi vorbește lui Cezar Petrescu (care se mutase la București, la începutul lui 1923, odată cu redacția și administrația revistei „Gîndirea") despre un volum de nuvele, care era aproape finalizat și despre o nuvelă „mare", pe care ezită să o includă în acel volum, fiindcă ar ocupa „3 sferturi din el":

> Eu mi-am refăcut, cum m'am priceput nuvelele pentru volum. *Pe cea mare* [subl.n.] încă n'am transcris-o și nici n'am s'o pun în volum, căci mi-ar lua 3 sferturi din el. O să ți-o trimet însă ție, să vedem ce zici.

Se cunoaște faptul că, în anul 1928, lui Gib. I. Mihăescu îi apare, la Editura Scrisul Românesc din Craiova, primul volum de nuvele intitulat *La „Grandiflora"*, după nuvela omonimă, care deschide volumul amintit. Din cauza dimensiunilor sale de „mini-roman", această nuvelă nu îi mai lasă autorului loc decît pentru încă alte patru nuvele (*Frigul*, *Urîtul*, *În goană*, *Întîmplarea*).

Este posibil, astfel, ca în scrisoarea amintită, din 1923, Gib. I. Mihăescu să facă referire la o variantă inițială a nuvelei *La „Grandiflora"*, avînd în vedere și faptul că, în scrisoarea databilă „ianuarie 1926"[21], îi scrie de la Drăgășani lui Cezar Petrescu:

> chiar mîine [...] vei primi și *nuvela aia mare* [subl.n.]. Deși nu e scurtă (76 pag. puțin cam mărunt scrise) totuși te rog citește-o înnainte [sic!] de a trimete-o mai departe. Și cînd vei trimete-o la Iași, expediază un băiat dela „Cuvîntul" s'o dea recomandată.

Expedierea „la Iași" înseamnă, de fapt, la revista „Viața Românească", care va publica nuvela *La „Grandiflora"*, tocmai pentru că dimensiunile ei erau prea mari pentru un singur număr, în două numere consecutive: nr. 2-3, februarie-martie 1926, pp. 259-291 și nr. 4, aprilie 1926, pp. 5-29.

Revenim la scrisoarea citată, expediată din Cluj în 1923, pentru a sublinia faptul că, deși abia în anul 1928 reușește să publice, în cele din urmă, după numeroase demersuri, primul său volum de nuvele, se pare că material pentru acesta exista încă din 1923. Evident, pînă la sfîrșitul anului 1927, cînd încredințează manuscrisul acestui prim volum editurii craiovene „Scrisul Românesc", Gib. I. Mihăescu are timp să-și revadă scrierile, să le îmbunătățească fondul și forma, acolo unde considera necesar, fapt care reiese și din scrisoarea[22] adresată lui C.D. Fortunescu[23], directorul revistei „Arhivele

---

[19] cf. Biblioteca Academiei Române, filiala București (BAR) București, Fond „Cezar Petrescu" – Cote: S 31 (2)/ DCCC; 174356; S 31 (3)/ DCCC; 87690; D mss 626/ 64; S 31 (4)/ DCCC; 174357; S 31 (5)/ DCCC; 174358; S 31 (6)/ DCCC; 174359; S 31 (7)/ D CCC; 174360; S 31 (9)/ D CCC; 174362; S 31 (10)/ D CCC; 174363; S 31 (12)/D CCC; 174365.

[20] BAR București, Cota: S 31 (1)/ DCCC; ol mss 1637/ 1971; 174355.

[21] BAR București, Cota: S 31 (7)/ DCCC; ol mss 1633/ 1971; 174360.

[22] *cf*. Bălintescu, Alexandru (Filiala Arhivelor Statului – Craiova), *Gib Mihăescu în „Arhivele Olteniei"*, în „Orizont", organ al Comitetului Județean Vîlcea al P.C.R. și al Consiliului Popular Județean, Supliment social-cultural, decembrie 1970.

Olteniei", în primăvara lui 1927, pe care îl roagă să găzduiască în paginile revistei sale noua variantă a nuvelei *Ierni jilave*, publicată inițial în „Gîndirea", an. I, nr. 17, 1 ianuarie 1922, pp. 315-316:

> Bucata ce vă trimit a mai văzut cîndva, de mult, un atelier tipografic. Sunt de-atunci trecut de cinci ani („Gîndirea" de 1 ianuarie 1922). Însă, se prezenta atunci într-o formă – bucata aceasta – pe care astăzi n-aș mai semna-o. [...]
>
> *De altfel în însăşi „Gîndirea" am republicat adesea, sub o formă mai matură, schițe sau impresii (redevenite astfel nuvele) risipite prin „Hiena" și prin ziarele la care lucram pe vremea începuturilor mele publicistice.* [subl.n.] [...] Iar forma care [sic!] i-am dat-o acuma, am făcut-o în vederea volumului pe care-l prepar, alegîndu-l din material de aproape 4 volume [...]. Așa cum am putut socoti cu revista dvs. în mînă, cred că nu mă înșel dacă îmi închipui că bucata ce vă trimit e puțin cam mare. Așa cum a fost ea atunci, demult, ar fi fost poate tocmai bună (acum e dublă), – însă numai ca dimensiuni, desigur. Ori, dacă vă rog s-o publicați sub aspectul de-acum, e tocmai pentru că grație acestui aspect ea capătă sensul pe care am vrut, fără succes, să i-l dau atunci. [...]

După cum se observă, în fragmentul citat apar inserate mai multe informații care servesc unei interpretări corecte a manierei proprii de lucru a scriitorului Gib. I. Mihăescu: în primul rînd, el însuși se dovedește a fi primul și cel mai sever critic al său, alegînd, dintre nuvelele scrise, pe cele mai reprezentative pentru creația sa de pînă atunci, operînd astfel o severă și meticuloasă triere a materialului pe care îl avea la dispoziție la acea dată [așa cum îi mărturisește lui C. D. Fortunescu, „volumul pe care-l prepar (l-am ales) din(tr-un) material de aproape 4 volume"]. În al doilea rînd, un cercetător este orientat de autorul însuși în labirintul propriei sale opere, fiind îndrumat să observe că schițe sau nuvele apărute într-o primă perioadă de creație în revista „Hiena" sau în ziare ca „Țara Nouă", „Gazeta Ardealului" sau „Voința" sunt publicate, „sub o formă mai matură", în revista „Gîndirea". O informație la fel de importantă care se desprinde din fragmentul citat al scrisorii lui Gib. I. Mihăescu către C. D. Fortunescu ține de scrupulozitatea (uneori foarte accentuată) a scriitorului drăgășenean, care lucrează asupra formei (și fondului) scrierilor sale, ca și asupra sumarului volumelor pînă în momentul în care acestea sunt încredințate tiparului. Așa se face că, în ultimul moment, nuvela *Ierni jilave* este scoasă din corpusul celor cinci nuvele ale primului volum, urmînd a face parte din cel de-al doilea volum de nuvele, *Vedenia*, din 1929.

Pînă în 1928, an în care îi apare primul volum de nuvele, Gib. I. Mihăescu încearcă, fără succes, să găsească o editură care să accepte să tipărească un autor la începutul carierei.

Editurile, fiind particulare și axate pe profit, nu își permiteau să rişte cu scriitori tineri, cunoscuți de publicul cititor doar din cîteva ziare și reviste în care publicaseră. Dată fiind această stare de lucruri, doar prin intermediul unor prieteni influenți Gib mai putea spera că vreo editură se va hazarda să demareze cu el o afacere care să se dovedească, în final, a fi cîștigătoare.

Scrisoarea sa către Cezar Petrescu, din 8 decembrie 1925, demonstrează faptul că ar fi existat, în acest sens, o posibilitate de editare a volumului de nuvele *La „Grandiflora"* la Editura „Adevĕrul", unde, cel mai probabil, intervenise Cezar Petrescu însuși sau ceilalți doi prieteni ai săi, Pamfil Șeicaru și Nichifor Crainic:

---

[23] *n.n.:* C. D. Fortunescu a fost profesorul de limba și literatura română al lui Gib. I. Mihăescu, în clasa a VIII-a, ciclul superior (clasa a XII-a, astăzi), la Colegiul Național „Carol I" din Craiova.

Dragă Cezare,

Îți scriu din nou și sper ca de data asta să nu rămîn fără răspuns. Pentru a-ți facilita răspunsul îți pun întrebările chiar dela început, rămînînd ca la rîndu-ți tu să le pui lui Pamfil[24] sau lui Crainic[25].

1) Ce s'a făcut cu volumul? Îl editează Rosenthal[26](?)
2) În ce condiții?
3) Cînd îl pune sub tipar? [...]

Neprimind, pînă la urmă, un răspuns favorabil de la Editura „Adevĕrul" din București, Gib. I. Mihăescu nu se descurajează și se adresează, personal sau prin interpuși, și altor edituri bucureștene, precum „Cartea Românească" și „Ancora-S. Benvenisti" (la ultima publicînd pînă atunci, printre alții, Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu).

În cele din urmă, obținînd sprijin din partea prietenilor de la Craiova, va scoate, în anul 1928, la tînăra editură din Bănie, „Scrisul Românesc", atît primul volum de nuvele, *La „Grandiflora"*, cît și volumul cuprinzînd piesa de teatru *Pavilionul cu umbre*, care fusese jucată cu un succes deosebit pe scena Naționalului bucureștean, la data de 3 martie a aceluiași an.

Întorcîndu-ne la scrisoarea din ianuarie 1926, vom spune că este una dintre cele mai valoroase din corespondența care îl are ca expeditor pe Gib. I. Mihăescu, (și) din perspectiva evidențierii meticulozității care îi caracteriza scrisul, a atenției la detalii în descrierile de natură și/ sau de interioare, în portretizarea personajelor etc., detalii pe care autorul le considera ca avînd o importanță majoră în economia textului.

El își vede cititorul adîncit în lectura textului, absorbit cu totul de aceasta, trăind alături de personaje și devenind una cu ele și de aceea crede cu tărie că, la lectură, fiecare detaliu va fi analizat, deci că se impune, pe lîngă lizibilitate, și o corectitudine absolută a aspectului narat. Dacă, fie și în cel mai mic amănunt, această corectitudine nu există, situația ajunge să îl obsedeze și se întoarce asupra ei pentru a o remedia. Așa se explică desele ștersături din ciorne, adăugirile, scrierile pe suprarînd etc. și, mai tîrziu, în perioada romanelor („etapa București 2") desele ștersături și rescrieri ale textului pe marginile șpalturilor tipografice, unele pînă la schimbarea totală a conținutului.

Iată ce îi scrie, deci, lui Cezar Petrescu, la începutul anului 1926:

> Numai dacă n'ați sfîrșit de făcut corecturile la nuvela ce-am trimes p.[entru] Gîndirea, vezi că acolo mai la urmă spune cum ăla, care ucide din amoriu, cînd apasă cu degetul pe pielea ei ieșea o petală de trandafir roșu. Tu modifică așa: că ieșea întîi o petală de trandafir alb și pe urmă se făcea petală de trandafir roșu. Cum eu nu mi-am oprit manuscris cu bucata aceia, n'aș putea să-ți spun cum ar trebui să zic, dar vezi și tu acolo, chestie de două, trei cuvinte în plus. Dacă însă a-i [sic!] dat-o definitive la Tiparniță (cum zic junii de la Suflet Oltenesc) atunci las-o așa – o să creadă lumea că era o damă cu pielea subțire *de tot* [subl. aut.], deși eu mi-am rupt mîna, tot apăsînd-o și ciupind-o, să văd dacă nu ese [sic!] deadreptul roșie pata apăsărei – și tu doar știi ce piele subțire am eu. Degeaba, Cezare, nu ese [sic!], roșește pe urmă, nu îndată, cum

[24] Pamfil Șeicaru (nume la naștere: Panfil Popescu) (1894-1980), unul dintre cei mai cunoscuți ziariști din perioada interbelică.
[25] Nichifor Crainic (nume la naștere: Ion Dobre) (1889-1972), scriitor, teolog, ziarist și politician din perioada interbelică.
[26] Iacob Rosenthal, director al ziarelor bucureștene „Adevĕrul" și „Dimineața".

scriam eu acolo. (Idea [sic!] de a controla aşa pe pielea mea mi-o venit alalteri [sic!] şi de atunci nu mai am pace. [...]).

Nuvela *Tabloul* (care va fi inclusă de autor în volumul *Vedenia*, din 1929) este publicată în revista „Gîndirea", an. VI, nr. 1, [februarie 1926], pp. 14-24, la o lună după ce Gib. I. Mihăescu îi scrie lui Cezar Petrescu rîndurile de mai sus, şi la ea face referire scriitorul.

Am identificat pasajul la care Gib. I. Mihăescu face trimitere în scrisoare (în care personajul feminin principal este Ariana, pentru a cărei iubire Marius ajunge la crimă) şi am comparat versiunea din revistă a nuvelei cu cea din ediția princeps a volumului *Vedenia*.

Concluzia la care am ajuns este că, în revistă, Cezar Petrescu nu a operat modificarea de text cerută de prietenul său (fie din lipsa timpului, absorbit fiind de lucrul la romanul *Întunecare*, fie pentru faptul că revista se afla deja sub tipar) şi doar pentru versiunea din volum textul a putut fi corectat de însuşi autorul lui, după trei ani de zile!

Redăm mai jos, spre comparație, varianta de text apărută în revista „Gîndirea" (1926), p. 19 (pe care am notat-o cu „I") şi varianta din ediția princeps a volumului *Vedenia* (1929), p. 262 (pe care am notat-o cu „II") pentru a se observa mai bine în ce consta greşeala care îl obseda pe Gib. I. Mihăescu:

I. Încolo era de ajuns ca să apeşi cu un deget pe pielea albă, strălucitoare, ca îndată să apară *o petală de trandafir roşu întunecat* [subl.n.].

II. Încolo, era de ajuns ca să apeşi cu un deget pe pielea albă, strălucitoare, ca îndată să apară *o petală albă-gălbue care să se prefacă îndată apoi într'una de trandafîr roşu întunecat* [subl.n.].

La începutul verii anului 1926[27], Gib. I. Mihăescu îi scrie o scrisoare lui Cezar Petrescu, în finalul căreia inserează şi amănunte care privesc elaborarea formei finale a nuvelei *Urîtul*, pe care o va publica inițial în două numere succesive ale revistei*"Gîndirea"*: nr. 6-8 (iulie-septembrie 1926, pp. 204-215) şi nr. 9-11 (octombrie-decembrie 1926, pp. 259-271), şi pe care o va include în corpusul de cinci nuvele al primului său volum, *La „Grandiflora"* (1928):

> Dragă Cezar, am scris „*Urîtul*" şi după o lună cînd l-am luat ca să ți-l trimet, chiar că era urît. Termină scandalos de duios. A trebuit să-i dau un sfîrşit mai energic (altfel era în contradicție cu sufletul autorului). Deocamdată îți trimet prima jumătate, care tocmai bine e pentru un număr, chiar dublu (Mîine ți-o trimet) rămînînd ca jumătatea cealaltă, pe care am modificat-o, însă trebue s'o transcriu, să ți-o trimet peste cîteva zile, ca să rămînă pentru numărul viitor. E abracadabrant de tot *Urîtul* meu; un curs de istorie naturală aproape.

Aşadar, după spusele lui Gib. I. Mihăescu, nuvela *Urîtul* avea inițial un alt final, pe care ulterior l-a modificat, pentru a nu fi „în contradicție cu sufletul autorului". Este un important indice de lectură, care lămureşte cititorul asupra acelui viraj narativ brusc şi uşor neverosimil, din deznodămînt, în care protagonistul demască, în fața procurorului, cu toate probele adunate într-un „voluminos dosar", „cele mai fine matrapazlîcuri şi cele mai subtile mijloace" la care recurgea şeful său, domnul Vasilescu, care îi devenise unchi-socru[28], după căsătoria cu „domnişoara Vasilescu" (a cărei simplă prezență îl dezgusta), nepoata, la fel ca şi „tata-unchiul"[29] fiind pentru el întruchipări ale „urîtului".

---

[27] *n.n.*: BAR Bucureşti, Cota: S 31 (9)/ DCCC; ol mss 1635/ 1971; 174362. Scrisoarea este nedatată, dar după indicii conținuți în text este databilă sfîrşitul lunii iunie-începutul lunii iulie 1926.

[28] *n.n.:* Despre relația de rudenie dintre domnul şi domnişoara Vasilescu inserează însuşi autorul o lămurire în narațiune: „El nu-i părintele fetei, ci numai un unchi, după tată, fără copii... " (Mihăescu, Gib I., *Opere,*

Cartea poştală[30] care îl are ca expeditor pe „Gib. I. Mihăescu/ Avocat/ Drăgăşani” şi ca destinatar pe „Cezar Petrescu/ Directorul Revistei «Gîndirea»/ Palatul Sindicatului Ziariştilor/ Str. Cantacuzino No. 2/ Bucureşti” conţine, printre altele, prime informaţii asupra nuvelei *Femeia de ciocolată*, de curînd finalizată de autor:

> În privinţa nuvelei: am una, „Femeia de ciocolată” (s’ar putea confunda cu Oul de ciocolată, aşa că ar putea fi potrivită după titlu p.[entru] Paşti), dar e lungă de vre-o 60 pag[ini] de-ale mele. O voi aduce Sîmb[ătă]. [...] Dacă eşti grăbit, îţi pot trimete „Femeia de ciocolată” pînă Sîmbătă.

Nuvela *Femeia de ciocolată* va apărea în revista „Gîndirea” la foarte puţin timp după expedierea din Drăgăşani, dimensiunile ei impunînd însă tipărirea în două numere consecutive ale publicaţiei amintite: „Gîndirea”, an. IV, nr. 12-13 (1-15 aprilie 1925, pp. 362-373) şi „Gîndirea”, an. V, nr. 1 (15 mai 1925, pp. 12-16).

Gib. I. Mihăescu va transforma, după cîţiva ani, această nuvelă într-un mic roman, cu acelaşi titlu, adăugîndu-i episoade narative noi şi, de asemenea, cîteva noi personaje, încercînd să scoată mai bine în evidenţă conflictul psihologic prezent la nivelul conştiinţei lui Negrişor, personajul masculin principal.

Romanul *Femeia de ciocolată* va vedea lumina tiparului la Editura „Naţionala Ciornei” S.A., în Colecţia „Rosidor”, la scurt timp după ce, la aceeaşi editură, scriitorului îi apăruse cea mai importantă scriere a sa, romanul *Rusoaica* (1933).

În interviul dat lui Matei Alexandrescu[31], în 1933, pentru ziarul „Facla”, Gib. I. Mihăescu face cîteva precizări referitoare la noua sa carte:

> Am terminat *Femeia de ciocolată*, am şi predat-o editorului. Lucrarea aceasta, aşa cum se prezintă acum, este o completare a unei nuvele a mea cu acelaşi titlu, apărută în primii ani de activitate literară ai mei. Acolo era vorba de starea sufletească a unui tînăr cam bizar, Negrişor, pe care-l obseda culoarea, de un anume brun, a unei femei. Dar această *Femeie de ciocolată* era numai estompată, şi mai tîrziu, recitind nuvela, am găsit că, pentru întregirea ei, dezvoltarea sufletească a acesteia se impune. Acum lucrez, cum ţi-am spus, la *Zilele şi nopţile studentului întîrziat*. [...]

Un loc important îl ocupă, în corespondenţa lui Gib. I. Mihăescu, şi scrisorile[32] din etapa pe care am numit-o „Bucureşti 2” („etapa romanelor; ultimii ani ai vieţii”).

Dintre acestea, au atras atenţia criticii literare în primul rînd cele cîteva ciorne ale scrisorilor lui Gib către traducătoarea romanului său, *Rusoaica*, în limba slovacă – Susanne Dovalova.

Ciornele la care ne referim, în număr foarte mic faţă de scrisorile propriu-zise, expediate de Gib. I. Mihăescu către Susanne Dovalova, se află la Biblioteca Academiei Române din Bucureşti[33],

---

I, *Nuvele şi povestiri*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii şi variante de Alexandru Andriescu, Academia Română, Fundaţia pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008, p. 230).

[29] *op. cit.*, p. 239.

[30] BAR Bucureşti – Cota S 31 (2)/ DCCC; ol mss 1629/ 1971; 174356; nedatată. Data ştampilei poştei: „23 Mar[tie] [1]925”.

[31] Alexandrescu, Matei, *O oră cu d-l Gib Mihăescu*, în „Facla”, an. XIII, nr. 744, 24 iulie 1933; reprodus în Matei Alexandrescu, *Confesiuni literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 54-59.

[32] *n.n.*: Numim aici atît scrisorile propriu-zise şi/ sau ciornele unora dintre ele, cît şi cărţile poştale sau simplele bilete.

însă scrisorile şi fotografiile trimise de la Bratislava de Susanne Dovalova lui Gib. I. Mihăescu i-au fost înapoiate expeditoarei, la cererea expresă a acesteia, la sfîrşitul anului 1935, de către prietenii lui Gib[34], după moartea scriitorului.

Importanţa acestor ciorne şi fragmente de ciorne pentru istoria şi critica literară constă mai cu seamă în faptul că în ele se află conţinute, printre altele, un fragment din rezumatul pe care îl face autorul însuşi romanului său, *Rusoaica* (pentru ca traducătoarea să aibă o imagine mai clară despre personaje şi despre desfăşurarea episoadelor narative), cîteva fraze referitoare la împrejurările care au dus la scrierea nuvelei sale, *Visul*, dar şi o formulare-mărturie a scriitorului, din care reiese că finalul romanului *Donna Alba* a fost puternic influenţat de relaţia afectivă strînsă, care se stabilise între el şi Dovalova, chiar dacă numai la nivel epistolar.

Despre nuvela *Visul*[35], Gib. I. Mihăescu îi scrie Susannei Dovalova:

> O editură bucureşteană[36] a avut fantezia să publice la un loc nuvele inedite de aproape toţi prozatorii actualităţii româneşti. Vă trimit volumul pentru a vă face o idee de(spre) scrisul de azi, la noi. Iată un „Vis" din cauza căruia a trebuit să întrerup aproape o săptămînă *Donna Alba*, pentru a-mi împlini promisiunea faţă de editura ce mi-l solicitase. Aceasta a fost prima întrerupere a romanului. [...] În „Visul" acesta e vorba şi de o fotografie [*frază neterminată, n.n.*].

La 15 martie 1935, Editura „Adevĕrul" îi trimite o confirmare a „înţelegerii survenită între noi", din care reţinem, ca esenţial, doar primul punct: „1./ Vom tipări două lucrări ale dv.: un roman şi un volum de nuvele".

În josul aceleiaşi pagini, este înscrisă rezoluţia olografă a scriitorului Gib. I. Mihăescu:

> Mă declar de perfect acord cu cele de mai sus cu urm.[ătoarele] adăog.[iri]: voi preda manuscris.[ul] roman[ului] pînă la sf.[îrşitul] [lunii] August, iar nuvele[le] [pînă la] sf.[îrşitul] [lunii] Octombre 1935. [...] Nuvelele se vor publica 4 luni după roman.

Din interviul pe care Ştefan Vornicu i-l ia lui Gib. I. Mihăescu, la 11 mai 1935, pentru ziarul „Naţionalul nou"[37], aflăm şi titlurile acestor proiectate volume (redăm în continuare doar răspunsurile scriitorului la întrebările puse de intervievator):

> Am încheiat cu editura „Adevĕrul" un contract pentru un roman care se va chema *Uppercut* şi pentru un volum de nuvele al cărui titlu va fi probabil *Poarta de fier*.

Moartea neaşteptată a lui Gib. I. Mihăescu, la 19 octombrie 1935, a făcut ca toate proiectele sale să rămînă nefinalizate, aşa cum s-a întîmplat şi cu volumul de nuvele pe care îl pregătea, despre care, graţie interviului amintit, ştim astăzi doar că ar fi urmat să se intituleze *Poarta de fier* (în cazul în care autorul nu ar fi operat o modificare a titlului înainte ca volumul să fie dat la tipar).

---

[33] *n.n.:* Cote BAR Bucureşti: A 955 şi A 1120, Fond Gib. I. Mihăescu.

[34] *cf.* Crevedia, N., *Drama lui Gib I. Mihăescu*, în *Omagiu Liceului „Nicolae Bălcescu" din Craiova, la cea de-a 150-a aniversare*, Craiova, 1977, pp. 152-163.

[35] *n.n.:* Nuvela *Visul* va fi publicată în volumul colectiv intitulat *Nuvele inedite*, Ed. Adevĕrul, Bucureşti, 1935.

[36] *n.n.:* Editura „Adevĕrul" S.A. Bucureşti.

[37] Şt.[efan] V.[ornicu], *Romancierul Gib. I. Mihăescu despre* Donna Alba, în „Naţionalul nou", an. II, nr. 298, 11 mai 1935, p. 2.

Ca o concluzie, vom spune că în această lucrare ne-am focalizat atenția asupra celor mai importante epistole (unele rămase doar la stadiul de bruion, altele expediate, iar altele primite) din corespondența literară purtată de Gib. I. Mihăescu, care conține, într-o serie de segmente ale sale, pe care le-am indicat pe parcurs, indici prețioși pentru analiza și interpretarea corectă a nuvelisticii scriitorului.

Lectura acestor scrisori schimbă, pentru unele nuvele, perspectiva de interpretare critică, iar pentru altele lectorul devine un martor al unui atent și minuțios travaliu creator al lui Gib. I. Mihăescu asupra textelor proprii.

BIBLIOGRAPHY

A. Lucrări de referință:

1. Biblioteca Academiei Române, filiala București:
   1.1. Fond Gib. I. Mihăescu – cote: A 955; 10754/ 13; A 1120.
   1.2. Fond Cezar Petrescu – cote: S 31 (1)/ D CCC; ol mss 1637/ 1971; 174355; S 31 (2)/ D CCC; ol mss 1629/ 1971; 174356; S 31 (3)/ D CCC; 87690; D mss 626/ 64; S 31 (5)/ D CCC; 174358; S 31 (7)/ D CCC; ol mss 1633/ 1971; 174360; S 31 (9)/ D CCC; ol mss 1635/ 1971; 174362; S 31 (12)/ D CCC; 174365.
2. Arhiva Gib. I. Mihăescu – Drăgășani, jud. Vîlcea (manuscrise fără cotă)

Mihăescu, Gib. I., *La „Grandiflora”*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1928.

Mihăescu, Gib. I., *Vedenia*, Ed. Cartea Românească, Colecția „Gîndirea”, București, 1929.

Mihăescu, Gib. I., *Femeia de ciocolată*, Ed. Națională-S. Ciornei, Colecția „Rosidor”, București, 1933.

Mihăescu, Gib. I., *Opere*, vol. I, *Nuvele și povestiri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Al. Andriescu, Ed. Minerva, București, 1976.

Mihăescu, Gib. I., *Linia întîi*, ediție îngrijită, studiu și note de Diana Cristev, Ed. Militară, București, 1983.

Mihăescu, Gib. I., *Nuvele regăsite*, ediție și postfață de Leon Baconsky, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 2003.

Mihăescu, Gib. I., *Opere*, vol. I, *Nuvele și povestiri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, Academia Română, Fundația pentru Știință și Artă, București, 2008.

***, *Nuvele inedite*, Ed. Adevărul, București, 1935.

B. Literatură secundară:

Alexandrescu, Matei, *O oră cu Gib. I. Mihăescu,* în *Confesiuni literare*, Ed. Minerva, București, 1971.

Bălintescu, Alexandru (Filiala Arhivelor Statului – Craiova), *Gib Mihăescu în „Arhivele Olteniei”*, în „Orizont”, organ al Comitetului Județean Vîlcea al P.C.R. și al Consiliului Popular Județean, Supliment social-cultural, decembrie 1970.

Boz, Lucian, *Cronica literară: Gib Mihăescu, Donna Alba, roman*, în „Viața Românească”, an. XXVII, nr. 7-8, iulie-august 1935.

Cioculescu, Șerban, *Gib I. Mihăescu*, în *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, Ed. Minerva, București, 1972.

Comarnescu, Petru, *Spicuiri dintr-un răspuns la o anchetă*, în „Cronicarul”, an. VIII, nr. 34, 11 mai 1936.

Constantinescu, Pompiliu, *Gib. I. Mihăescu*, în *Studii și cronici literare*, prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981.

Crevedia, N., *Drama lui Gib I. Mihăescu*, în *Omagiu Liceului „Nicolae Bălcescu” din Craiova, la cea de-a 150-a aniversare*, Craiova, 1977.

Philippide, Al., *La moartea lui Gib. I. Mihăescu*, în *Considerații confortabile*, vol. II, Ed. Eminescu, București, 1972.

Sebastian, Mihail, *Gib Mihăescu*, în „Rampa”, an. XVIII, nr. 5332, 21 octombrie 1935.

Șuluțiu, Octav, *Gib. I. Mihăescu*, în *Scriitori și cărți*, ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu, Ed. Minerva, București, 1974.

V.[ornicu], Șt.[efan], *Romancierul Gib. I. Mihăescu despre* Donna Alba, în „Naționalul Nou”, an. II, nr. 298, 11 mai 1935.

MYTHOLOGICAL AND SYMBOLIC DIMENSIONS IN POPULAR FAIRY TALES ONCE UPON A TIME... AND THE LOVE OF THE DEAD, PICKED BY I. E. TOROUȚIU

Sergiu Crăciun

PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In the Bucovinean literary folklore, another surprising appearance is that of I. E. Toroutiu, which by its volume of popular texts, Green leaf. Folk songs and fairy tales from Bucovina, comes to complete the mythological and ethnological landscape of Bucovina, especially through folk lyrical and epic, collected from Suceava County. In this study, we aim to analyze two popular fairy tales, Once upon a time... and The love of the dead, which, at the level of content, presents different mythological symbols, representative of Romanian and universal folklore. Another element, that we put to attention in this interpretation, is the organization of the speech, because the inserted narrative situations are circumscribed to a specific fantastic text, but also its language, which largely defines the region from which the popular fairy tales were collected.

Keywords: folk fairy tale, mythological characters, symbolic valences, fantastic elements, literary folklore

În cadrul folclorului literar bucovinean, o altă apariție surprinzătoare este cea a lui I. E. Toroutiu, care, prin volumul său de texte populare, *Frunză verde. Cântece și basme poporale din Bucovina*, vin să completeze peisajul mitologic și etnologic al Bucovinei, în special prin lirica și epica populară, culese din județul Suceava. În acest studiu, ne propunem să analizăm două basme populare, *A fost odată...* și *Dragostea mortului*, care, la nivelul conținutului, prezintă diferite simboluri mitologice, reprezentative pentru folclorul românesc și universal. Un alt element, pe care îl supunem atenției, în această interpretare, este organizarea discursului, deoarece situațiile narative inserate sunt circumscrise unui text fantastic specific, dar și limbajului regional, care definește în mare măsură zona din care a fost adunat materialul folcloric.

Hermeneutica textului popular are în vedere, în primul rând, ideea de simbol și cum poate fi acesta valorificat în epica populară din Bucovina, cu atât mai mult, acesta să aibă un rol distinctiv în cadrul narațiunilor, linia epică să nu fie un simplu discurs de evidențiere a unor situații și evenimente reale sau imaginare, ci, dimpotrivă, să poată fi dublate mai ales de prezența unor categorii și structuri care să simbolizeze, raliindu-se astfel, concepțiilor formulate atât de Lucian Blaga, cât și de Mircea Eliade, în lucrările lor, dedicate fenomenelor simbolice și mitologice, care pun în evidență, la nivelul

discursului narativ, existența unor concepte precum: „gândire magică”[1], respectiv „sacrul și profanul”[2].

În lucrarea *Trilogia valorilor,* la capitolul dedicat conceptului de „gândire magică”, Lucian Blaga prezintă un mecanism al fenomenului, ce are ca obiect substanța magică, substanța ca idee abstractă nu concretă, acțiunea magică, sau ritualul magic, ca factori suplimentari și esențiali ai textelor populare, indiferent despeciile acestora: basm, poveste sau legendă. Sigur că, ipoteza de la care pornește Lucian Blaga în prezentarea sa este una divină, religioasă, aceasta fiind și baza discuției, a demonstrațiilor, în analizele pe care le realizează. În acest context, folcloriștii bucovineni propun publicului-cititor, avizat sau nu, texte populare epice, din care pot fi extrase informații prețioase cu privire, atât la mentalul colectiv al zonelor, tradițiile, cât și modul simbolic sau mitologic de existență a oamenilor. Aceste coordonate sunt vizibile, de exemplu și la narațiunile culese de I. E. Torouțiu.

Venit din culmile Obcinilor Mici ale Bucovinei, ce împrejmuiesc orașul Solca, folcloristul I. E. Torouțiu încântă și ne încântă cu a sa culegere de folclor, intitulată poetic, *Frunză verde. Cântece și basme poporale din Bucovina.* O carte care, adună la un loc texte și reprezentări ale mentalului colectiv din zonă și nu numai, epica populară culeasă numără șapte *Basme,* urmate de un text îndrăzneț, „Câteva cuvinte pentru învățați cu ochilari și fără ochilari”. Într-un amplu articol, dedicat folcloristului bucovinean, profesorul universitar și criticul literar Mircea A. Diaconu prezintă, în linii mari, dar esențiale, contextul cultural în care I. E. Torouțiu și-a desfășurat activitatea, evidențiind mai degrabă, momentele dificile prin care inițiatorul Editurii Bucovina avea să treacă. Aflăm din aceeași sursă că în anul 1936 fusese membru corespondent al Academiei Române, însă „avea să fie epurat în anul 1948 și eliminat din Academie, cu cinci ani înainte de a muri”[3].

Conceptele principale de la care pornim, în demersul de analiză mito-simbolică a corpusului de texte existent, sunt: mitul, simbolul, personajul, basmul popular, legenda, snoava și povestirea. Acestor categorii discursive li se pot adăuga și elementele fabuloase, fantastice, antropologice sau folclorice, în funcție de informațiile narative oferite de fiecare text popular epic oderit în parte. Un prim reper al interpretării operelor literare este mitul, care, situat pe axa diacronică a evoluției folclorului literar universal, prin analogie, conceptul sau fenomenul de mit a fost deja atribuit majorității textelor populare de-a lungul timpului. Însuși Adrian Marino în a sa lucrare monumentală *Dicționar de idei literare,* aduce în discuție această temă, la nivelul capitolului dedicat epicului. Este, mai degrabă, o punere în legătură a genului literar cu mitul ca discurs, epicul având un punct de origine și în mit, aspect bine articulat și dezvoltat în paginile dedicate genului literar, care „1. Primul și cel mai vechi scenariu epic aparține mitului, istorie adevărată, sacră, relatare a unui eveniment săvârșit în timp primordial, fabulos, al începuturilor, de către ființe supranaturale. Mitul povestește ce s-a întâmplat *ab origine*, începutul unei existențe, creația. De unde și caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic”[4]. În aceeași discuție, autorul Adrian Marino trimite la formule specifice basmului,

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Editura Humanitas, București, 2019, pp. 151-152.
[2] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul,* Editura Humanitas, București, 2019, p. 54.
[3] Mircea A. Diaconu, *I. E. Torouțiu. Fragmente despre Bucovina (I, II, III),* în cotidianul independent „Crai nou”, numerele din iunie-8288, iulie-8292, iulie-8302, Suceava, 2020.
[4] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare,* I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 582.

cu care discursul mitic, mitologic se identifică, de aceea „Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucât constituie o revelație, dezvăluirea unei realități esențiale”[5]. Demonstrația teoreticianului merge mai departe, încadrând epica fundamentală pe această linie mitologică, un axis mundi, am spune, în jurul căruia se rotesc legendele și întreaga literatură despre zei, semizei, ființe legendare, eroi sau alte categorii existente în narațiunile populare evidențiate de informatori culegătorilor.

Despre personajele mitologice, istoricul religiilor, Mircea Eliade, evidențiază o idee, care este mai mult decât utilă în abordarea mito-simbolică a epicii populare din Bucovina, circumscrise discursului folcloric universal, prin conținutul și puterea fabulatorie pe care o oferă. În acest sens, o parte din cuvintele din lucrarea *aspecte ale mitului,* sunt mai mult decât evidente, astfel, „Cu toate că personajele miturilor sunt în genere zei și ființe supranaturale, iar cele ale basmelor niște eroi sau niște animale minunate, toate aceste personaje au o trăsătură comună: nu fac parte din lumea cea de toate zilele”[6]. Așa cum, de altfel, se poate observa la nivelul discursului folcloric literar bucovinean. Informațiile cu privire la mit contribuie la o fixare a discuțiilor despre mitologie, în cadrul analizelor textelor populare existente. De aceea, potrivit lui Mircea Eliade, „mitul se referă întotdeauna la o creație, el povestește cum a ajuns un lucru să existe, sau cum au luat naștere o comportare, o instituție, un fel de a munci; acesta e motivul pentru care miturile constituie paradigmele oricărui act omenesc semnificativ”[7]. Din aceste utime cuvinte oferite ca exemplu în prezentarea mitului, poate fi reținută această idee a actului omenesc, circumscris simbolic, elemente derivate din activitățile reale sau imaginare ale personajelor, care au posibilitatea de a simboliza, de a oferi obiectul și simbolul său, prin obiect, referindu-ne aici, la situții narative, obiectele propriu-zise, folosite simbolic pentru a înlocui puterea supranaturală și, evident personaje cu rol simbolic, cum întâlnim Solomonarul într-una din poveștile populare culese de Petru Rezuș, dar și alte personaje, pe care le vom analiza în capitolele tematice date.

Două dintre textele culese de cărturarul bucovinean I. E. Torouțiu, *A fost odată...*[8] și *Dragostea mortului*[9] reprezintă adevărate surse de cultură mitologică, mai ales prin cele două elemente cu valențe simbolice semnificative reprezentate: morarul și strigoiul. Pe de o parte, în primul basm popular amintit, un element mitologic întâlnit este Morarul, de altfel, unul dintre personajele textului, rolul acestuia în operă este acela de a pune un om de rând să îl păzească, timp de câteva zile, imediat după ce murise, de două ori, acasă și două nopți la mormântul acestuia, pentru a-i dărui cele promise omului, care, de sărman ce era, nu a stat pe gânduri și începe a-l păzi pe răposat. Însuși morarul recunoaște că are nevoie de această pază, deorece este păcătos și îi este frică: „Se duce la morarul acela și morarul îi botează copilul și dăruiește și trei harabale de făină numai ca să-l păzească pentru aceea două nopți pe laiță, când va muri, și două nopți la mormânt, căci se simțea tare păcătos”[10]. Ceea ce se întâmplă mai departe este înfricoșător pentru cel care îl păzea, întrucât în fiecare seară la miezul nopții, morarul se trezea și-l tot verifica pe om

[5] Adrian Marino, *Op. cit.,* pp. 582-583.
[6] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Editura Univers, colecția „Eseuri”, București, 1978, p. 11.
[7] *Ibidem,* pp. 18-19.
[8] Basm popular cules din Stulpicani, noiembrie 1906, conform notelor culegătorului, *Ibidem,* p. 148.
[9] Basm popular cules din Sadova, iunie 1906, conform notelor culegătorului, *Ibidem,* p. 151.
[10] I. E. Torouțiu, *Frunză verde. Cântece și basme poporale din Bucovina,* Editura Biblioteca „Miorița”, Câmpulung Bucovina, 2003, p. 146.

dacă îl păzește. Într-o zi, gospodarul cere ajutorul unui preot, care îi dăruiește „agiasma de la șepte Boboteze”[11], pe care să o arunce asupra morarului îndrăcit și să-l scape de necurat. Omul făcu întocmai, iar morarul fusese eliberat la rândul său de răul ce domnea în sufletul său, drept pentru care, acesta îi mulțumește: „Mulțămesc, cumetre, că m-ai scăpat, de-acuma nu-i nevoie să mă mai păzești”[12]. Ivan Evseev, într-unul din dicționarele sale, prezintă morarul ca făcând parte din mitologia românească, având „strânse legături cu Necuratul, cu demonii vânturilor și ai apelor”.[13] Totodată, invocându-l pe S. Fl. Marian, același Ivan Evseev ne arată că, în cadrul unor obiceiuri bucovinene și din anumite zone ale țării, unul dintre mascați era îmbrăcat în hainele morarului: „Personajul denumit *morar* apare în alaiurile mascaților sau *în jocurile de priveghi, unde, având fața mânjită cu făină și capul albit cu cojocul întors pe dos, figurează strămoșul mitic*”[14]. La nivelul discursului folcloric, morarul pare a face parte din cercul așa-zis al necuratului, deoarece, la un moment dat, când gospodarul dă să stropească cu aghiasma primită de la preot, dintr-o dată, își fac apariția dracii, care i-ar da orice acestuia să nu mai stropească cu apa sfințită. De dimensiuni reduse, cu elemntele specifice basmului popular universal, *A fost odată...* nu numai că propune o abordare diferite și regională a personajului mitologic românesc, morarul, ci propune și alte secvențe, situații, relevante pentru lectura în cheie mitologică și folclorică a textului.

Pe de altă parte, basmul *Dragostea mortului* vine cu o ipostază semnificativă a unui alt personaj mitologic, strigoiul. Textul popular este un liant între reprezentarea și prezentarea acestui fenomen folcloric din spațiul cultural românesc. Desfășurarea epică pune în lumină implicațiile unui strigoi, descris ca fiind un tânăr voinic, călare pe un cal, care cucerește inima unei fete din sat. Furată de magia personajului malefic, fata intră în jocul strigoiului, crezând că va primi iubirea dorită, însă o femeie bătrână, parcă o Sfântă Duminică din basmul lui Creangă, o avertizează, spunându-i că voinicul nu-i cine știe cine, deoarece nu este cunoscutul locului, sau parte a „gurii satului”. Secvența în care strigoiul viu o ademenște pe fată în casa acestuia, care era de fapt o groapă ne aduce aminte de un moment similar, întâlnit tot în basmul cult al lui Ion Creangă, atunci când Spânul îl ademenește pe Harap-Alb să intre în fântână și să guste din apa cea răcoroasă. Este evidentă întrebarea noastră, având aceste două situații parcă trase la indigo, de accea, intrebarea care se pune este una firească, cine este de fapt Spânul din basmul cult, nu cumva echivalentul strigoiului mitologic? Lâsând la o parte, aspectele comparative, mai mult decât necesare analizei simbolice de față, este important să vedem care este deznodământul basmului popular, cules de I.E. Torouțiu. Fata îi propune voinicului să intre el mai întâi în groapă, îi dă hainele sale și fuge la o casă îndepărtată, unde se află tot un strigoi mort. Aceasta se închide pe dinauntru și, punând în practică un obicei românesc, acela de a întoarce instrumentele de prin casă cu fața în jos, se așează pe un cuptor, iar la cântarea cucoșului, strigoiul este lăsat de puteri, prăbușindu-se peste celălalt. Atât cuptorul, care pare aici un spațiu sacru, cât și cucoșul, care parcă anunță venirea unei noi zile, sunt semnificative pentru utilizarea și conexiunea acestora cu situațiile prezentate în acest basm. Implicațiile strigoiului, la nivelul textului popular, sunt

[11] *Ibidem,* p. 147.
[12] *Ibidem,* p. 148.
[13] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1999, p. 297.
[14] *Ibidem,* p. 298.

reduse, dar semnificative și tot atât de simolice. În mitologia românească, există două întrebuințări ale mortului viu, iar lucrările de specialitate propun denumirile de *strigoi* și *moroi*. În *Dicționarul de magie, demonologie și mitologie românească,* Ivan Evseev propune o prezentare succintă a conceptului de strigoi, astfel, acesta este un „Duh necurat din mitologia populară românească, de sex masculin (*Strigoi*) sau feminin (*Strigă, Strigoaică*), având trăsăturile unui vampir”[15]. O altă prezentare a fenomenului, destul de complex, pe care nu dorim să-l extindem aici este cea a lui Tudor Pamfile. Pe lângă accepțiunile termenului de strigoi, pe care autorul le etalează în lucrarea esențială *Mitologia poporului român,* ne oprim la moroi. Acesta este întâlnit în special în zona ardealului, informațiile transmise de Tudor Pamfile fiind mai mult decât relevante, de aceea, pe aceeași linie a însușirii termenului mitologic de moroi, este de ajuns să citățm din rândurile lucrării, care indică faptul că, „Denumirea de *Moroi* se întâlnește mai ales în Ardeal și în părțile apusene ale Munteniei, precum și în Oltenia”[16].

Cu cât sunt mai numeroase, cu atât arealul elementelor mitico-simbolice este mai extins și complex, când vorbim de epica populară din Bucovina, care, după o scurtă cercetare statistică, cuprinde peste 450 de texte populare, culese de folcloriști de seamă ai Bucovinei și culturii române, unul dintre aceștia fiind și I. E. Torouțiu. Dincolo de cantitatea însemnată a materialului folcloric, este bine de evidențiat și substratul mitologic existent la nivelul textelor populare, indiferent de modul de înfățișare a pieselor propuse de folcloriștii amintiți.

BIBLIOGRAPHY

Opere

Torouțiu, I. E., *Frunză verde. Cântece și basme poporale din Bucovina,* Editura Biblioteca „Miorița”, Câmpulung Bucovina, 2003.

Dicționare și referințe de specialitate

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri,* Vol. 1, Editura SAECULUM I.O., București, 2002.

Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor,* Editura Humanitas, București, 2019.

Diaconu, Mircea, A., *I. E. Torouțiu. Fragmente despre Bucovina (I, II, III),* în cotidianul independent „Crai nou”, numerele din iunie-8288, iulie-8292, iulie-8302, Suceava, 2020.

Eliade, Eliade, *Aspecte ale mitului,* Editura Univers, colecția „Eseuri”, București, 1978.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri . Eseu despre simbolismul magico-religios,* Editura Humanitas, București, 2019.

Mircea Eliade, *Sacrul și profanul,* Editura Humanitas, București, 2019.

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1998.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1999.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare,* I, Editura Eminescu, București, 1973.

[15] Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească,* Editura AMARCORD, Timișoara, 1998, p. 444.

[16] Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*, Editura SAECULUM I.O., București, 2018, p. 570.

Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român,* Editura SACULUM I.O., București, 2018.

Satco, Emil, *Enciclopedia Bucovinei*, Vol. 2, Editura Princeps Edit., Iași, 2004 (Biblioteca Bucovinei „I. G. Sbiera" Suceava).

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Editura Academiei, București, 1987.

ETHNO-FOLKLORIC IDENTITY PROFILES OF GYPSIES FROM BUKOVINA

Constantin-Andrei Pătrăucean
PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: In this research, we aim to analyze the ethno-folkloric specifics of the Gypsies from Bukovina, emphasizing the dynamism of traditions and their status today. In contemporary society, the ethno-folkloric identity of Gypsies contains certain elements that lead to a disorganization of their identity. If they do not manifest themselves in accordance with the rules of the current society or if due to inter-ethnic dynamism they have passed to other ethnicities, Gypsies have always been seen as victims of history, from their ancient slave status to the condition hardship in which some of them live today. However, in Bukovina there are communities of Gypsies who strictly follow the traditions they inherited from ancient times, have a good and very good material condition and integrate without problems into the social environment they belong to. Whether we are talking about wedding traditions, funeral rituals or specific dances, the ethno-folkloric identity of the Gypsies is a cultural value, therefore it must be studied and preserved further. The inequality that the Romanians sometimes established between the Gypsies and the other ethnicities should disappear today, if we think about the fact that even the Romanians were at one time a minority in their territory.

Keywords: ethno-folklore, tradition, Gypsies, Bukovina, identity

Omogenitatea etnică din regiunea Bucovinei a reprezentat un punct de plecare în privința înțelegerii culturii universale a minorităților, această omogenitate construindu-se în opoziție cu așa-numita puritate etnică în cadrul căreia mentalul colectiv a încercat de-a lungul timpului să păstreze anumite credințe și convingeri ale grupului.

Din ansamblul numeroaselor etnii existente pe teritoriul Bucovinei, am ales să tratăm în această lucrare, poate sub forma unui așa-numit drept la replică, o minoritate etnică ce a suferit de-a lungul timpului o multitudine de nedreptăți: romii. Înainte de a aduce însă în discuție semnele distinctive și profilurile identitare etnofolclorice ale romilor, este necesar să conturăm un scurt context istoric al apariției acestora în Europa, dar și în Bucovina, în particular.

Având o istorie a persecuției, romii migrează în Europa (aproximativ în anii 1100) din India, însă nici pe teritoriul european nu vor găsi condiții de viață mai bune; fiind persecutați sute de ani, vor suferi aici apogeul prigoanelor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când sunt deportați în tabere de concentrare. Astfel, au fost uciși de către naziști aproximativ 500.000 de romi, fapt care a accentuat criza prin care aceștia au trecut în permanență, deoarece nu au fost primiți cu brațele deschise nicăieri. Fiindcă n-au avut un teritoriu stabil, aceștia nu vor avea nici o cultură tradițională foarte dezvoltată, întrucât au preluat elemente specifice din fiecare mediu social în care aceștia au pătruns. De aceea, nu putem discuta de o cultură uniformă a romilor, fie ea legată de obiceiuri

surprinse la cele mai importante evenimente din viața acestora, fie de muzică sau de artă în general. Nici limba rromani nu se bucură de un ansamblu unitar de particularități, întrucât nu este caracterizată de omogenitate: există cuvinte preluate din numeroase limbi, iar o serie de cuvinte provin chiar din sanscrită, fără ca romii să conștientizeze caracterul esoteric al acestei limbi. Faptul că minoritatea romă și-a transmis cultura și tradițiile, până de curând, doar pe cale orală, face ca acestea să nu se bucure de o exactitate informațională și să fie caracterizate de o puternică diversitate în tot ceea ce înseamnă comportament tabuizat, obiceiuri, ritualuri etc., de aceea se pot observa trăsături identitare variate la comunități de romi din spații geografice diferite. Spre deosebire de români, în cazul romilor, ideea de apartenență este pluristratificată, evoluând de la identificarea cu familia sau cu clanul din care fac parte (comunități care se ajută moral și financiar, se apără în permanență și acordă o importanță foarte mare familiei), ajungând la grupul social de dimenisuni mai mari care se simte inferior celorlalte etnii.

În analiza profilului identitar al unei minorități etnice, semnele distinctive pe care trebuie să le avem în vedere, ar putea fi reprezentate, în primă fază a cercetării, de imnuri, steaguri, cântece reprezentative, obiceiuri particulare etc. În cercetarea de față ne-am propus să studiem profilurile identitare etnofolclorice ale romilor din Bucovina, însă în cadrul cercetării apare un paradox încă de la început, așa cum observă specialiștii: romii se bucură de privilegiul de a avea, de pildă, un imn național, deci se presupune că fiind o națiune, au un teritoriu anume; or, se știe deja că romii nu au fost statornici, s-au aflat mereu în mișcare și nu au avut o patrie stabilă. De aceea, unii specialiști consideră că imnul romilor nu este un *imn* în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă este un cântec de jale, un fel de marș funebru care suprinde condiția nefericită a acestora de-a lungul istoriei.

Faptul că structura acestui imn nu are o formă fixă, existând mai multe variante ale versurilor acestuia, face ca acest simbol identitar să pătrundă din sfera socialului în sfera folclorului, mai ales că prima variantă a imnului a fost culeasă de Milan Aivazov, cântăreț la țambal. Există, totuși, și o varianta oficială a imnului, de dată recentă, fiind consemnată pentru prima oară la Congresul Mondial al Romilor (1971).

La o analiză literară succintă a versurilor, putem observa condiția nefericită a romilor încă din primele versuri ale imnului, în versiunea cea mai cunoscută, prima strofă surprinzând permanenta mișcare a acestora și statutul social precar pe care aceștia l-au suportat de-a lungul timpului: *Gelem, gelem, lungone dromentza/ Maladilem bahtale romentza/ A, romale, kotar tumen aven,/ E tzahrentza, bokhale ciaventza?/ A Romale, A Chavale!* (traducere: *Umblăm, umblăm pe drumurile lungi,/ Am întâlnit şi rromi fericiţi./ A, romilor, de unde veniţi/ Cu corturile şi cu copiii înfometaţi?/ Of romilor, of flăcăilor!)*[1]

Putem observa încă de la început că imnul minorității rome nu reprezintă astfel o declarație a mândriei și a demnității ca în cazul românilor sau a altor popoare, ci scoate în evidență, în strofele următoare, condiția nomazilor și tragediile care s-au abătut de-a lungul timpului asupra populației rome: peste 400 de ani de sclavie, persecuția, nedreptățile etc. Finalul imnului aduce însă o doză de optimism, întrucât propune soluția prin care lumea poate fi salvată prin intermediul iubirii și al unirii frățești, aceștia neuitând nici de existența divinității, pe care o consideră o cale prin care pot să ajungă la fericire, chiar dacă viața romilor este pusă sub semnul motivului *fortuna labilis.*

[1] Imnul romilor, versuri și traducere, în varianta Salomeei Romanes: sursă electronică accesată la data de 28 septembrie, ora 19:09: https://www.scribd.com/doc/96614318/IMNUL-Rromilor .

Paradoxul imnului nu este legat doar de inexistența unei patrii stabile, așa cum am precizat mai sus, ci de faptul că textul imnului este surprinzător, întrucât versurile acestuia nu amintesc de realizări istorice, de frumusețea unei țări sau de calitățile reprezentative ale comunității. Versurile imnului subliniază astfel laitmotivul călătoriei și al grupului solidar, a cărui unitate este extrem de puternică.

Steagul romilor (în culorile albastru și verde, peste care este suprapusă o roată de culoare roșie) este sugestiv, simbolizând legătura dintre albastrul cerului care îi veghează în permanență în peregrinările lor, loc unde pot întâlni puterea divinității și verdele pământului pe care îl colindă în lung și în lat de la naștere până la moarte. Peste acestea, roata cu cele 24 de spițe de culoarea roșie face trimitere la identitatea Indiei, iar astfel amintește de rădăcinile orientale ale romilor, simbolizând în același timp vitalitatea, dar și vărsarea sângelui prin care au trecut de-a lungul istoriei, sărbătorindu-și ziua națională în fiecare an pe data de 8 aprilie.

Legat de denumirea acestora, au apărut de-a lungul timpului numeroase polemici care au surprins, de cele mai multe ori, caracterul peiorativ al denumirii de *țigan*, stabilindu-se ca fiind valabile, din punct de vedere etic, doar două variante: *rom* și *sinti*. Cu toate acestea, cercetătorii au încercat să găsească o variantă atenuantă și plauzibilă și denumirii de *țigan*, chiar dacă acest termen a fost utilizat aproape întotdeauna în contexte antirasiale și răuvoite. În acest sens, cercetătorul rom Ion Duminică susține că românescul *țigan* ar proveni totuși din limba sanscrită, valorificat apoi în limba greacă, acolo unde apare sub denumirea de *cingar*, cuvânt care face trimitere la lipsa de statornicie a romilor: „Mai mulţi cercetători încearcă să justifice utilizarea cuvântului *ţigan*, care derivă din apelativul sanscrit *cingar*. Originea și semnificația apelativelor *cingar/ cengar* într-o posibilă etimologie sanskrită, ca variantă velară, poate proveni de la *ci-ga-ar, cigār, cingār* unde *ci* – înseamnă *a căuta, a cerceta*; *ga – care merge, care se mută*, iar *ar(ur)* este o terminaţie specifică a cazului ablativ pentru substantive animate. […] Continuând raţionamentul, *cingar* este (*cel) care caută, merge (de la), se mută*. În această accepţie, se consideră că cele două cuvinte *cingar / cengar* i-au însoţit în mod firesc pe ţigani în decursul tranziţiei lor nomade din India până la prima lor atestare documentară în Imperiul Bizantin (1068 d. H.), ajungând să fie înregistrate în documentele de limbă greacă sub denumirile *athinganoi / thinganoi*."[2]

Ca populație indiană, romii nu aparțineau niciuneia dintre cele patru caste indiene recunoscute, fiind o populație marginală și respinsă de toate celelalte caste din India. Mai mult decât atât, aceștia erau însemnați cu un fier încălzit pe umăr sau pe frunte, pentru ca oamenii din celelalte caste să îi recunoască și să se ferească de ei.

La sfârșitul anilor 1300, romii imigrează și pe teritoriul românesc, documentele vremii atestând, în primă fază, bunăvoința domnitorilor care le oferă sălaș romilor (le pun la dispoziție pământ, le oferă fier pe care să-l lucreze etc.) Ulterior, pe teritoriul Bucovinei de astăzi, aceștia au devenit robi mănăstirești, iar statutul de robi sau sclavi nu a fost considerat de aceștia drept o umilire, întrucât această poziție era mult mai convenabilă decât cea din India unde romii erau considerați chiar mai josnici decât animalele. Faptul că au devenit robi mănăstirești trebuie înțeles (și) ca o manifestare benevolă, mai ales că astfel romii erau puși pe aceeași treaptă cu oamenii de rând, fapt

[2] Ion Duminică, *Simbolistica tradițională a romilor europeni în perioada contemporană (1),* în *Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei*, vol 11 (24), Chișinău, 2010, p. 154.

care în trecut nu se întâmplase, având aproape același statut cu turcii, tătarii sau huțulii, întrucât și aceștia au fost robi mănăstirești.

Sclavia se dezvoltase într-un proces dinamic, iar astfel au apărut în Bucovina încă două tipuri de sclavi romi, pe lângă cei mănăstirești: robi ai statului și robi ai boierilor. Nu putem însă să nu observăm degradarea și modul josnic în care aceștia au fost tratați, chiar și după moarte, întrucât romii erau înmormântați în cimitire diferite de cele ale românilor creștini: „Cât de ticăloasă şi înjosită a fost Ţigănimea în Ţările Române se poate lesne cunoaşte şi din împrejurarea că Ţiganii, deşi erau creştini, nu se înmormântau la un loc cu alţi creştini, ci în ţintirimuri deosebite, precum ne dovedeşte un pomelnic al mănăstirii Probata, scris la anul 1825, în care se zice: *Şi au făcut (Ştefan cel Mare) şi biserica cea dintâi durată (de stejar), unde-i ţintirimul vechi, de se îngroapă robii acum*. Aşadar, cruda soartă îi despărţea pe nenorociţii robi, chiar şi în mormânt, de ceilalţi oameni; crudă soartă, care nici la moarte, în mormânt, nu le concedea drepturi egale de om!”[3]

Există un paradox în ceea ce privește relația dintre caracterul de nomazi (sau nu) al romilor și tradițiile acestora. În urma dinamismului populației din Bucovina, s-a observat că romii care și-au păstrat tradițiile într-un procent mai mare nu sunt cei sedentarizați, ci cei care s-au aflat într-o permanentă mișcare (tradiții legate de portul autentic, de ritualurile care se petrec în noaptea nunții, de obiceiurile uneori exagerate din sânul familiei, de anumite practici magico-ritualice deosebite, de vrăjitorii etc.). Pasionat de istoria romilor, Angus Fraser susține în lucrarea sa despre specificul minorității rome, conform legii legate de existența locuințelor mobile, că romii au specific nomad, chiar dacă astăzi mulți dintre aceștia au început să se sedentarizeze: „ [romii sunt] persoane cu un mod de viață nomad, indiferent de rasă sau origine.”[4] Chiar dacă nu au scăpat niciodată de stereotipuri, romii din Bucovina, care se găsesc stabiliți astăzi preponderent în localitățile Voitinel, Pătrăuți, Vereşti, Șcheia, Dolhasca, Dumbrava, Mitocul Dragomirnei etc. s-au sedentarziat și nu mai sunt exponenții modelului nomad numaidecât. Acest lucru nu înseamnă că cei care s-au stabilit definitiv în localitățile precizate mai sus nu își exprimă identitatea autentică, cu toate că mulți dintre aceștia, trăind laolaltă cu românii, au intrat în procesul de *românizare*. Cu toate acestea, există în Bucovina sate întregi în care romii există ca populație preponderentă, iar românii sunt minoritari, ceea ce ne face să credem că au avut totuși capacitatea de a se impune de-a lungul timpului.

Un alt simbol identitar al romilor care se regăsește și pe steagul acestora este roata, pe care romii o asociază mai ales cu roata de la căruță, mijloc de transport al acestora încă din vechime. Forma de cerc a acesteia și continua mișcare de rotație duce cu gândul la pribegiile romilor, la trecerea timpului peste natura schimbătoare și totodată la cursului istoriei uneori necruțătoare. În urma discuțiilor cu romii din Bucovina (Florentina Solomon, 22 de ani, Șcheia, jud. Suceava), conform poveștilor aflate de la bătrânii satului, inițial roata de la cărută era construită din lemn și nu avea spițe, având forma a două semiluni. Ulterior, roții de lemn i s-au adăugat spițe și astfel a fost considerată un simbol solar. Dacă verificăm mitologia indiană, vom observa că în cadrul legendelor legate de zeii Indra sau Vișnu, roata spițată ocupă un loc foarte important,

[3] Dimitrie Dan, *Ţiganii din Bucovina*, Cernăuți, 1892, în volumul Dimitrie Dan, *Etnii bucovinene: Armenii, Evreii, Lipovenii, Rutenii, Ţiganii*, Editura Muşatinii (redactor Ion Drăguşanul), Suceava, 2012, p. 314.
[4] Angus Fraser, *Ţiganii*, Editura Humanitas, București, 2010, pag. 9

fiind un simbol absolut al soarelui, cu atribute pozitive. Cultul soarelui nu se regăsește doar în cadrul obiceiurilor romilor, întrucât există și la românii din Bucovina obiceiuri prin care se zugrăvesc pe case simboluri solare, raze ale soarelui, eclipse etc., iar uneori, cu prilejul anumitor sărbători, tinerii aprind focuri mari din zeci de cauciucuri (mai ales în ajunul sărbătorii Sfântului Gheorghe) sau la solstițiul de vară, atunci când se obișnuiește să se rostogolească o „roată de foc". Obiceiul rostogolirii roții de foc aproape că s-a pierdut astăzi în Bucovina, din cauza faptului că se pot produce incendieri nedorite. Dacă ne gândim și la metoda torturii prin tragerea pe roată, vom observa că simbolistica roții poate avea atât atribute negative, cât și pozitive, însă prin circularitatea perfectă a acesteia, roata trimite la o stabilire a ordinii universale. În cazul romilor, roata a reprezentat un simbol al vieții simple, cotidiene, întrucât aceștia și-au trăit aproape întreaga viață pe patru roți, uneori căruța fiindu-le și acoperiș deasupra capului, construindu-și așa-numitele caravane: „Roata ţigănească este un simbol privilegiat al deplasării continue, al eliberării de o statornicire plictisitoare. Această mișcare fără de rost este generatorul existenţei ţigănești. Totodată, în tradiţia romă roata sfărâmată este considerată un semn rău, care prevestește moartea."[5]

Conform lui Dimitrie Dan, romii din Bucovina se împart în mai multe categorii, în funcție de ocupația și specificul acestora: lingurari (care se ocupă cu realizarea lucrurilor din lemn), ursari (cei care dau spectacole cu urși, mai ales la sărbătorile de iarnă), aurari (sau rudari; cei care strâng aurul din râuri) și o ultimă categorie, a lăieșilor (sau horde), o categorie pe care Dimitrie Dan o situează pe treapta cea mai de jos a romilor, fiind o populație care se ocupă cu furturile, cu ghicitul, cu fapte negative în general. Studiile de specialitate consemnează astăzi mai multe categorii de romi, la cele exprimate de Dimitre Dan adăugându-se căldărarii, fierarii, spoitorii etc. Diferențele dintre toate aceste grupuri nu sunt foarte pronunțate, atât din punctul de vedere al tradițiilor, cât și legat de aspectele de limbă; ceea ce diferă este în mod special ocupația acestora.

Așa cum am văzut mai sus, românii și-au demonstrat, din păcate, de-a lungul timpului, ura pentru această minoritate etnică și putem observa cruzimea cu care au fost tratați încă de la pedepsele aplicate de voievozi: „De asemenea, el [Vlad Ţepeş] a prins un țigan care a furat. Atunci veniră ceilalți țigani să-l roage pe Dracula de iertare. Atunci el grăi *el trebuie spânzurat de către voi.* Și ei răspunseră că nu le stă în obicei. Atunci Dracula vârî țiganul într-un cazan să fiarbă și ceilalți țigani trebuiră să-i mănânce carnea și oasele."[6]

Există și o lege a romilor, *Romanipenul*, considerată deja un arhetip al minorității rome pe baza căreia aceștia își desfășoară astăzi modul de trai, bazat pe anumite valori ale armoniei universale. Multe dintre regulile existente în cadrul *Romanipenului* țin în mod special de anumite norme de igienă, legate de curățenia trupului; de pildă, romii consideră că trupul este impur de la brâu în jos. În cazul în care apar conflicte și situații neplăcute, romii le rezolvă în cadrul așa-numitului Stabor, un fel de judecată, unde cei acuzați trebuie să jure că vor spune adevărul.

Romilor nu le lipsește sentimentul sacralității, iar unii dintre aceștia chiar păstrează anumite valori cu sfințenie. De pildă, legat de specificul nunții, la romii din

[5] Ion Duminica, *op. cit.*, pp. 156-157.

[6] Vasile Ionescu, *Romii-din vremea lui Vlad Ţepeş, până în vremea lui Budai Deleanu,* în *Intermezzo: recursul la metodă: urâtul, de la bau-bau, la Shrek. Ţiganiada, o nouă cunoaştere/ recunoaştere*, *apud* Ion Stăvăruş, *Povestiri medievale despre Vlad ţepeş-Draculea*, Editura Univers, București, 1993.

Bucovina putem observa că familia este cea mai înaltă valoare, aceştia iubindu-şi şi apărându-şi familia mai mult decât propria persoană. În cadrul ritualurilor de nuntă, „câştigarea" sau „cumpărarea" miresei nu este numaidecât o formă prin care femeia să fie depersonalizată şi să fie considerată un obiect, aşa cum au susţinut unii. Este vorba mai degrabă despre preţuirea acesteia şi despre părerea pe care comunitatea şi-o va face despre noua familie. În urma discuţiilor cu romii din Şcheia, jud. Suceava (Florentina Solomon, 22 ani), ritualurile legate de nuntă, naştere, înmormântare nu se mai realizează în forma tradiţională a acestora la romii de rând, din cauza condiţiilor financiare precare. Respondenta a precizat că acestea se păstrează totuşi la cei care au posibilităţi financiare şi care îşi permit sa organizeze asemenea evenimente, însă aceste persoane sunt într-un număr redus. Obiceiul dovezii fecioriei cu cearşaful din cadrul ritualului nunţii se păstrează pe alocuri la romii cu tradiţie, însă uneori, la fel ca în vechiuirle obiceiuri de la români (respondent Juravle Dumitru, comuna Brodina, jud. Suceava) pătarea cearşafului se realizează cu vopsele, şi nu natural. Obiceiul ritualului de nuntă, în care mirii se retrag în noaptea nunţii pentru a-şi consuma fecioria a existat ca formă de recunoaştere a fecioriei acestora în faţa invitaţilor şi mai ales a familiei, acesta fiind un obicei prin care se dovedea mai ales integritatea fetei şi reputaţia familiei în general, virginitatea fiind un fel de garanţie care asigura durabilitatea căsniciei. În sensul acesta, Niculae Crişan susţine că „valoarea fundamentală a unei familii de rromi este aceea de sacralitate, familia fiind, de fapt comunitatea rromilor, prin sistemul de relaţii de înrudire culturală numită şi *familie comunitară* prin consensul căsătoriilor tradiţionale, obţinându-se încrucişarea prin care noua familie intră în rândul comunităţii ca *rrom* – om de-al nostru şi *rromni* – femeie de-a noastră. Aşa numitul preţ al femeii nu face referire la cumpărare ci la preţuire, înaltă consideraţie prin întărirea statutului şi reputaţiei cuplului, al virginităţii fetei şi al garanţiei solidităţii şi durabilităţii căsniciei, prin ajutorul financiar dăruit de părinţii mirelui, tinerei mirese."[7]

Dimitrie Dan observa încă de la sfârşitul anilor 1800 faptul că romii autentici îşi pierd statutul, majoritatea „amestecându-se" cu românii sau cu cei în mijlocul cărora trăiau. Romii autentici din Bucovina (care au ales acest ţinut deoarece le plac „părţile ridicate ale ţării", cum susţine autorul citat mai sus) poartă o curea lată, un chimir pe deasupra cămăşii, chimir pe care sunt prinse diferite lănţişoare sau nasturi viu colorați; bijuteriile sunt nelipsite, atât de la bărbaţi, cât şi de la femei, aceştia purtând inele, cercei, ghiuluri, lanţuri etc. Şalul femeilor este însă intens colorat, iar cele mai bogate poartă salbe de galbeni pe frunte sau la gât. În Bucovina, nu putem vorbi la ora actuală despre romi nomazi în adevăratul sens al cuvântului, întrucât majoritatea şi-au construit locuinţe stabile, au un loc de muncă şi unii dintre ei chiar se remarcă în diferite domenii.

Stereotipurile legate de existenţa romilor ca pătură inferioară a societăţii nu au încetat să continue, manifestându-se în Bucovina, şi nu numai, până în ziua de astăzi. Există însă şi câteva prejudecăţi pozitive, acestea fiind foarte puţine în raport cu cele negative: de pildă, se crede că romii ar fi descurcăreţi, că sunt lăutari foarte buni şi că ştiu să vorbească. Greşeala care apare în cazul prejudecăţilor se datorează faptului că romii sunt caracterizaţi în bloc, aceştia fiind consideraţi o categorie în ansamblu negativă, lucru care porneşte, poate, şi de la faptul că mereu românii s-au crezut sau au vrut să pară superiori altor popoare; acest lucru se petrece şi astăzi, chiar şi între comunităţi vecine de români; trebuie să înţelegem că este o greşeală să caracterizăm un grup etnic pornind de

[7] Niculae Crişan, *Ţiganii, mit şi realitate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1999, p. 84.

la particularitățile unui individ, şi invers: să ne facem o părere despre un invidid, pornind de la stereotipurile şi prejudecățile care apar despre o anumită comunitate etnică: „În discursuri, ţiganii sunt ceilalţi, adeseori cu pielea închisă la culoare, care cerşesc, care fură, umblă prin gunoaie, nu muncesc, fac trafic etc., sau cei care se îmbracă ca nişte sălbateci, îşi mărită fetele înainte de pubertate, vorbesc tare pe stradă, tot timpul se bat, practică meserii arhaice […] ţiganul este descurcăreţ, bun vorbitor, şmecher, bun muzicant etc. De altfel, este demn de reţinut că pentru a trece de la atribute definitiv negative la aprecieri mai puţin severe, a trebuit să fie abandonat pluralul în favoarea singularului. Ţiganii sunt cei care pun într-adevăr probleme românilor, ţiganii în ansamblul lor, ca o categorie (simbolică) negativă. Individual este o altă chestiune."[8]

Drept concluzie, vom încheia cu opinia lui Vintilă Mihăescu, care, într-un eseu intitulat *De ce urâm ţiganii? Eseu despre partea blestemată, manele şi manelism,* îndeamnă la o mai bună cunoaştere a romilor pentru o reconsiderare a acestora, întrebându-se retoric de ce românii iubesc manelele, dacă, de cealaltă parte îi urăsc pe romi, cei care produc, în cea mai mare măsură manelele. Manelismul devine un concept care trebuie studiat îndeaproape, mai ales în societatea contemporană, întrucât romii au reuşit, preluând muzica arăbească şi turcească şi interpretând-o după propriul plac, să facă milioane de români să îi asculte, fapt probat de numărul impresionant de vizualizări ale melodiilor pe care aceştia le postează pe rețelele de socializare. Astfel, autorul citat mai sus susține, cu rol de concluzie, că „cei mai virulenți potrivnici ai săi [ai manelismului] nu fac de fapt decât să mute pisica moartă în grădina vecinului. Și este mult mai grav tocmai pentru că nu poate fi mutat pur și simplu în grădina țiganului, ci este în grădina noastră,a tuturor, este un fenomen structural al societății românești postsocialite, care nu pate fi ocultat la nesfârșit prin mitologizarea umorală a manelelor. Nu este deci rentabil să-i urâm, pur și simplu, pe țigani, este necesar să avem puterea unei întoarceri la realitate pentru a putea, în final, să ne cunoaștem și recunoaștem ca atare, atât pe Noi, cât și pe Ei!"[9]

BIBLIOGRAPHY

Crișan, Niculae, *Țiganii, mit și realitate*, Editura Albatros, București, 1999.

Dan, Dimitrie, *Țiganii din Bucovina*, Cernăuți, 1892, în volumul Dan, Dimitrie, *Etnii bucovinene: Armenii, Evreii, Lipovenii, Rutenii, Țiganii*, Editura Mușatinii (redactor Ion Drăgușanul), Suceava, 2012.

Duminică, Ion, *Simbolistica tradițională a romilor europeni în perioada contemporană (1),* în *Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei*, vol 11 (24), Chișinău, 2010.

Fraser, Angus, *Țiganii*, Editura Humanitas, București, 2010.

Ionescu, Vasile, *Romii-din vremea lui Vlad Țepeș, până în vremea lui Budai Deleanu,* în *Intermezzo: recursul la metodă: urâtul, de la bau-bau, la Shrek. Țiganiada, o nouă cunoaștere/ recunoaștere*, Editura Performantica, Iași, 2021.

[8] Marin Olivera, *Ţiganii României. Istoria şi utilizarea unei reprezentări moderne,* în *ROM SAU ŢIGAN. Dilemele unui etnonim în spaţiul românesc*, editori István Horváth şi Lucian Nastasă, Editura Institutului pentru Studierea Problemenlor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2012, p. 77

[9] Vintilă Mihăilescu și Petre Matei (coordonatori), *Condiția romă și schimbarea discursului*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 220.

Mihăilescu, Vintilă, Matei, Petre (coordonatori), *Condiția romă și schimbarea discursului*, Editura Polirom, Iași, 2014.

Olivera, Marin, *Țiganii României. Istoria și utilizarea unei reprezentări moderne,* în *ROM SAU ŢIGAN. Dilemele unui etnonim în spaţiul românesc*, editori István Horváth şi Lucian Nastasă, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2012.

Imnul minorității rome și traducerea acestuia, conform Salomeei Romanes: https://www.scribd.com/doc/96614318/IMNUL-Rromilor.

DISCWORLD: SPATIAL METAMORPHOSES OF THE FAUSTUS NARRATIVE IN ERIC (1990) BY TERRY PRATCHETT

Roxana Crina Mirea (Țăranu)
PhD Student, „Ovidius" University of Constanța

Abstract: Traversing spatio-temporal borders is a feature of post-modern narratives, such as the novel Eric by Terry Pratchett. Time and space are more than the background elements in this story; they are part of its essential fabric and they profoundly influence the ways in which readers build mental images of what they read. The reader's recognition of this spatio-temporal transgression is part of the reading experience. Drawing on the concept of "focalization" (Bridgeman 62) from Teresa Bridgeman's article entitled "Time and Space," from The Cambridge Companion to Narrative (2007), this essay discusses the function of space (in relation to time) in Eric, in combination with the Faustus narrative. I argue that time and space overlap in Eric; there is the parallel time-space of the Faustus myth (in the background) and a totally different space−time continuum, related to the space of the Discworld, and the two overlap in this novel. Spatial metamorphoses suggest a shift in conceptual space from the main-storyworld (a parody of the Faustus narrative) to a subworld of the novel, which is in the protagonists' mind, transmitted to the reader through the medium of the postmodern narrative.

Keywords: Discworld, Eric, narrative, Pratchett, space, time

The Faustus narrative—which has been turned into a myth throughout the centuries—has captured the readers' and audiences' imagination ever since its inception in the sixteenth century. The story of the insatiable scholar who makes a bargain with the devil in exchange of twenty-four years of pleasure and power has been taken over in various literary forms, from Christopher Marlowe's tragedy, *Doctor Faustus* (1592), to*Faust* by Goethe (1808) and Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* (1947), to mention only a few adaptations of the story. Modern dramatic adaptations of the Faustus narrative include *The Devil to Pay* by Dorothy L. Sayers (1939), *An Irish Faustus: A Morality in Nine Scenes* (1963) by Lawrence Durrell, and *Tomorrow Morning, Faustus! An Infernal Comedy* by I. A. Richards (1962).Unlike drama, however, which involves dramatic characters, narrative has different parameters, suggesting an implied reader, and definitely involving the reader's imagination in the process of recreating fictional space. According to Teresa Bridgeman's article, entitled "Time and Space," from *The Cambridge Companion to Narrative* (2007),

> To read a narrative is to engage with an alternative world that has its own temporal and spatial structures. The rules that govern these structures may or may not resemble those of the readers' world. And while readers do not, on the whole, try to map out hierarchical relations between world levels in the way

narratologists do, they nevertheless have a sense that narratives can be divided into different temporal and spatial zones. (52)

I will address these "temporal and spatial zones" in my analysis of the novel *Eric* by Terry Pratchett, showing the ways in which the space of the Discworld overlaps with the novel's narrative space, and with the Faustus myth.

The term "narrative" has been frequently used—and even misused—to denote a significant way of organizing human experience, in real life and in fiction. According to narrative theorist Peter Brooks,in *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984), the surging popularity of the word "narrative" may be attributed to a positive cause; as Brooks observes, because narrative is one of the principal ways in which we organize our experience of the world, it is important to talk about "the dynamics of temporality and reading, of the motor forces that drive the text forward, of the desires that connect narrative ends and beginnings, and make of the textual middle a highly charged field of force (xiii-xiv). Indeed, the ways in which the author tells a story is a charged field of human force, just as the space and time invoked by the storyis anemotionally stimulating experience. This statement is even more valid when considering that the Faustus story itself is another "highly charged field of force" (Brooks xiv), as the story has been multiply rewritten in various ages and by several authors, dramatists as well as novel-writers and poets.

In addition to the concept of narrative, "space" and "place" are geocritical concepts that are used to denote something more than mere physical space. In Bertrand Westphal's theory, defined in *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (2011), spatiotemporality is a concept that focuses on spatial and temporal data in literature,and it takes into account the "spatial metaphors" (Westphal 9) and the "spatiotemporal intersection" (Westphal 10) in the story. Similarly, Robert T. Tally Jr., in *Spatiality* (2013), defines geocriticism or spatial literary theory as a composite field including "both aesthetics and politics, as elements in a constellation of interdisciplinary methods designed to gain a comprehensive and nuanced understanding of the ever-changing spatial relations that determine our current, postmodern world" (Tally 113). Indeed, especially in postmodern novels, space and time are given special valences in the chemical interaction between narrative, plot and characters. What is the function of space and time—or the spatiotemporal continuum—in Terry Pratchett's *Eric*, drawing loosely on the Faustus story? In what ways does the narrative itself diverge from the traditional moralizing story involving the hero's pact with the devil? What are the experiential places in which the novel's characters evolve? My argument provides fluid answers to these questions, in accordance with the reader's interpretations and the authorial voice in the novel.

First of all, the novel's full title is *Eric: A Discworld Novel*, so the titlereveals the imaginary space of the Discworld series, evident in most of Pratchett's thirty-four novels, among which are *The Colour of Magic*, *Equal Rites*, *Mort*, *Sourcery*, *Wyrd Sisters*, *Pyramids*, *Reaper Man*, *Witches Abroad*, etc. Discworld is an imaginary space placed on a flat planet, a "multiverse" (*Eric* 5) balanced on the backs of four elephants; in turn, these huge creatures stand on the back of a giant turtle. Inspired from fantasy or science fiction, the novels parody classic works, as well as mythology, folklore and fairy tales. The Discworld is itself a parody of ancient beliefs in the creation of the universe, based

on pseudo-science and imagination. *Eric* is a parody of the Faustus story, but the narrative has little connection with the popular story of the German scholar selling his soul to the devil for twenty-four years of leisurely life. The main character (supposedly Faustus) is not even named so, but his name is Rincewind. As a result of "an unusual conjunction of circumstances" (*Eric* 12), the wizard Rincewind has been forcefully sent to several places of the multiverse by his colleagues in wizardry. The imaginary city is Ankh-Morpork—a bleak and hot place—hosting a "Premier College of Wizardry" (*Eric*3); the members of the Council of Wizardry (the Archchancellor, Erzolit Churn, the Senior Tutor and a Bursar) summon Death through a mystical ritual (the "Rite of AshkEnte," *Eric* 8), in order to enlist his help in preventing Rincewindfrom going back home. It is understood that Rincewind has been lost "INTO THE DUNGEON DIMENSIONS" (*Eric*10) and now he is trying to get back home.

The Land of Death is another fearsome place in the novel, similar to the Dungeon Dimensions. There are several abnormalities in this land, starting with honey, which is "black as night, thick as sin and sweet as treacle" (*Eric*1), and continuing with the "black grass in the black orchard under the black-blossomed trees that will, eventually, produce apples that … put it like this … probably won't be red (*Eric*1). The enveloping blackness associated with the idea of death is blended with the irony sending to the biblical Tree of Life, whose fruit are supposed to be red;yet this should be the Tree of Death, whose fruit are supposed to be black, like its flowers, and everything in the surrounding nature. In this gloomy atmosphere, Death hears the scared voice of someone who says, "*oshitoshitoshit, I'm gonna die I'm gonna DIE!*" (*Eric*1). This may be the voice a human being who is scared of death (as all humans are), but it may also be Rincewind's voice, who is lost in the multiverse, yet Death is able to hear him. Everything is stillness here, as "the air in the land of Death is always warm and still" (*Eric*1). This "little world between the realities" (*Eric*1) belongs only to scary Death, so it is unusual to hear voices, stirring a wind in the still atmosphere. As Death sat at his desk, pondering about the voice he had heard, "he stared through the mists of time and space" (*Eric*2) and realized "IT'S HIM" (2). This mysterious being is Rincewind, a human with wizardry powers, who can be heard even by Death himself, during his leisurely hours.

Ankh-Morpork is "the most crowded city on the Disc" (*Eric*2), and it is terribly hot, as the spears of the sun had achieved "what innumerable invaders, several civil wars and curfew law had never achieved" (*Eric*2). The stifling place had been "pacified" (*Eric*2), and it was as still as the land of Death; "the heat had besieged the city and triumphed over the walls. It lay over the trembling streets like a shroud" (*Eric*3). Even the assassins were too tired to kill in this godforsaken place. The premier college of wizardry at the ivy-covered Unseen University in the city of Ankh-Morporkis formed of several wizards, and the head Librarian is an "orang-utan" (*Eric*4). The sorcerers tryto prevent Rincewind from returning to their hell-like city, so he is transported—by means of magic—to several realms of the multiverse, which looks like reality, but it is not. The first place in which Rincewind lands, crossing the "paranatural dimensions" (*Eric*15),is a magic circle created by a would-be "Demonologist" (*Eric*17), Eric Thursley, who lives in a city called Pseudopolis (*Eric*17). The name of the city suggests that this is a fake place, a pseudo-location or an imaginary place, just like Utopia or Neverland. Eric is an acne-plagued young sorcerer, who is still afraid of his mother, and who summonsRincewind by chance, as a result of the disturbance in the multiverse created by the wizards'

invocations. There is a misunderstanding at first, as Eric thinks that Rincewind is the devil, coming from a place called "Pandemonium" (*Eric*17). The term means "all devils" and it is a metaphoric place coined by John Milton in *Paradise Lost*, signifying the abode of all devils, their palace in Hell. Therefore, Rincewind is ironically associated with Mephistopheles fromthe Faustus myth, while Eric may be a blundering Faustus himself.

The city of Pandemonium is described as existing on the Discworld, in "a spacious dimension close to reality, traditionally decorated in shades of flame and maintained at roasting point" (*Eric*23). In a footnote, the narrator gives details about this place as being "quite different from the Dungeon Dimensions, those endless parallel wastelands outside place and time" (*Eric*23). The Dungeon Dimensions are amorphous spaces, devoid of experiential interests, populated by "Mad Things" (*Eric*23) that "have no understanding of the world, but simply try to warm themselves at the fires of reality" (*Eric*23). By contrast, the devils and their Pandemonium "belong to the same space-time wossname, more or less, as humans, and they have a deep and abiding interest in humanity's day-to-day affairs" (*Eric*23). Therefore, Hell is an experiential place, like human habitation, whereas the Mad Things abide in the amorphous Dungeon Dimensions, and they are creatures deprived of selfhood. Even more so, devils are similar to humans, so they frequently interact, just as, it is inferred, in the Faustus story, reinterpreted through Eric's and Rincewind's adventures. Both characters may be human, just as they may be taken for devils. Their interchangeable nature is inferred throughout the novel.

The devils inhabiting the Pandemonium have specific names, such as Astfgl, the new King of Demons (who is furious because the air-conditioning had broken down again, *Eric* 23), or Duke Vassenego, a lecherous lord who is supposed to offer carnal pleasures to Eric. These devils are impatient creatures, who like to toy with human souls;the humans' files lie in a newly-installed "filing cabinet" (*Eric*26), which had replaced the old ledgers that had been there before. Therefore, the King of Demons is the adept of new technology used for his comfort, such as air conditioning, new filing cabinets and notepads with magnets for paper clips. Moreover, Astfgl uses a "Mirror of Souls" (*Eric*26), which is a magic object by means of which he is able to supervise the unheeding humans and "to adjust the temporal control" (*Eric*55). Eric still believes that Rincewind is a devil, repelling him with the biblical term "Avaunt!" (*Eric*29), which is intended to make the devils go away. In an ironic replay of the Faustus myth, the teenage wizard (Eric) commands Rincewind to give him "The most beautiful woman who has ever lived, mastery of all kingdoms of the world, and to live for ever" (*Eric*29). These are demands that Rincewind cannot accomplish—as Faustus' devil (Mephistopheles) said he could—but Rincewind just snaps his fingers and both of them disappear in a puff of smoke.

Rincewind may not be Mephistopheles—as Eric believes—but he belongs to a section of the multiverse in which strange things may happen; the wizard can travel to places without being aware of how he got there.As he was flying above the Discworld, Rincewind could see the configuration of the Discworld space: "Below, harshly lit in the arid vacuum of space, Great A'Tuin the world turtle toiled under the weight of Creation" (*Eric*30), with the four giant elephants supporting the disc. Rincewind is still in his Mephistopheles mode and asks Eric to sign the pact in blood, but the incredulous boy says, "I'm not signing for it until I've seen it work" (*Eric*31). This is the modern

consumer's attitude, who does not want to accept a new product (and pay for it by signing on the credit card bill) unless he has been convinced that the object really works. In this way, the Faustus pact for the human soul becomes a kind of object, a form of commodity that can be bought and sold at whatever price, accompanied by a customer satisfaction report.

The novel's Discworld has a "tiny moonlet" (*Eric*32) and is surrounded by jungle (*Eric*33), which signifies the darkness and lushness of the soul. These are the "jungles of central Klatch" (*Eric*34), another metaphoric space, inhabited by "lost kingdoms of mysterious Amazonian princesses who capture male explorers for specifically masculine duties" (*Eric*34), or sex, in plain terms. The Amazons are imaginary beings, like in ancient classical Greek accounts, where the Amazons were, famously, strong women who mated with men for procreation. The irony is that this particular myth is included in the Faustus motif, along with other stories that humans have invented to justify their actions. The Discworld, therefore, is a metaphoric space formed of a conglomeration of myths and fictional narratives invented along centuries of human culture in order to deal with the fears and demons of imagination.

This imaginary space in which Rincewind and Eric have landed is identified as "the Tezuman Kingdoms" (*Eric*35), ruled by "the Great Muzuma" (*Eric*35). This is an acronym for King Montezuma, the last king of the Aztec Empire, just before it was conquered by the Spanish conquistadors. The myth suggests failure of human endeavours and cruel conquest of one people by another. In this land of South American ancestry, where people use llamas for transport (*Eric*36) and mosquitoes have the size of humming birds (*Eric*38), there are "step-pyramids" (*Eric*38) and people worship a god called "Quezovercoatl, the Feathered Boa" (*Eric*41), which is another acronym of Quetzalcoatl, an ancient deity of Aztec culture. In fact, as readers would learn later, Quezovercoatl is a minor imp who came to be worshipped by the Tezumen, and who imposed human sacrifice to them as a hobby. Rincewind and Eric experience incredible adventures in this land, such as being worshipped as gods themselves;finally, they areabout to be sacrificed on the altar of the god Quezovercoatl. As a conclusion to their near-death experience in this empire, Rincewind reproaches Eric, saying, "You never should have wanted to be ruler of the world" (*Eric*51). This is an allusion to the Faustus myth, where Faustus wants to be ruler of the world, but he ends miserably in hell. This shows that human actions have consequences, and the inordinate wish for power leads to unpredictable results.

The next place in which Rincewind and Eric land in Pratchett's novel is the "huge wooden horse" (*Eric*57) of the ancient city of Tsortean (*Eric*59), which is an acronym for Troy and an allusion to the Trojan War. The ancient Greeks are called "Ephebians" (*Eric*58), which is a Greek term for a male adolescent. As Rincewind and Eric descend from the wooden horse, the Tsortean soldiers are expecting them, because everybody knows the myth of the Trojan Horse, but they are amazed when they see just two people, while they expectan entire army. In this quasi-mythical context, according to Eric, Helen of Troy becomes "Elenor" (*Eric*59), who has been kidnapped from the Ephebians. The myth of the Trojan War is transformed into a parody of the story, with allusions to Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*, when Rincewind thinks of associations of Helen of Troy with "women launching thousands of ships with their faces" (*Eric*60). This is an allusion to the famous line in Marlowe's *Doctor Faustus*, in which Faustus wonders, when seeing Helen of Troy's ghost (summoned by Mephistopheles), "Was this the face

that launch'd a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?" (*Doctor Faustus*Scene XVII, 99-100). In Marlowe, Faustus' exclamation expresses disappointment at the cold beauty of the one who was considered the most beautiful woman in the world, while Rincewindlooks ironically at the classical allusions that crowd the literary world (such as the allusion to Helen of Troy), which have populated the collective imaginary throughout the ages. Rather than being the most beautiful woman in the world, Rincewind's Helen (or Elenor) becomes "an over-rated female" (*Eric*64) for Rincewind, and she is shown as a ripe woman with seven children.Elenor is an almost-comic figure who has lost her lustre as Helen of Troy because of use, and often misuse, in stories such as the Faustusplatitude.

The next place in which Rincewind and Eric end up is "Total nothing" (*Eric*84) and "Nowhere" (*Eric*85), according to Rincewind, a place where there is no air and matter, so sound cannot travel, nor can light. There is no time in this place, and here they meet "a little rat-faced man sitting cross-legged" (*Eric*85). This is an image of the universe before the creation, and the little man is nobody else but God. The description of infinity at the end of time is breath-taking: "Time and space collided silently, and collapsed" (*Eric*86); "Nothingness uncoiled its interminable length through the droughty spaces at the end of time" (*Eric*87); and "Forever was over" (*Eric*87). In this complicated universe, a "paperclip" (*Eric*88) becomes the element of matter facilitating what would be called the Big Bang, the creation of the universe, so "the Universe came into being" (*Eric*89). This cosmogonic vision recreates the primordial space and time, "when nothingness bunched together to form space and time" (*Eric*89). God, as an unassuming little man, is the "Creator" (*Eric*90), as Rincewind realizes; as God humbly says, "I makes things" (*Eric*90). As the Creator says, "There's a load of other universes, you know" (*Eric*91). This accounts for the novel's multiple spaces as multiverse, with events occurring simultaneously. This is the time-space continuum of the novel, and the devilis described as he "surfed across the entropy slope, an angry red spark against the swirls of interspace" (*Eric*92). This kind of space-time is similar to quantum physics, where matter can go from one place to another without moving through the intervening space, while the entire universe is a series of possibilities.

This in-between space is the fluid universe of the literary text, which the author imbues with life by moving the sorcerer's magic wand. The novel's Creator says that this creative process is "quantum mechanics" (*Eric*95), but when the innocent Eric asks, "What are quantum mechanics" (*Eric*95), Rincewind answers negligently, "I don't know. People who repair quantums, I suppose" (*Eric*95). This shows how people understand and explain things differently. Multiple realities created by the god-like Creator are, sometimes, unintelligible to the average interpreter. Therefore, the meanings of literature—and of the spatio-temporalities of the narrative—are different, according to various interpretations given by readers of the novel. Just as the Faustus myth has been re-interpreted by countless creators (playwrights, poets, novelists), the spatiotemporal continuum of the quantum mechanics of literature may be interpreted by various readers differently. The space-time continuum of the novel *Eric* is different from the time frames that include the Faustus myth, so that the Discworld and the Faustus spaces and avatars are different, and yet similar. These spatial metamorphoses trace a shift in conceptual space, from the main story of Rincewind and Eric (which is a parody of the Faustus myth), to the parallel quantum-world of the novel. The movements of the protagonists'

minds are transmitted to the reader by means of the postmodern narrative. In this way, fiction becomes metafiction, and each reader is free to re-create his/her own private space delineating the Faustus story.

BIBLIOGRAPHY

Bridgeman, Theresa. "Time and Space." *The Cambridge Companion to Narrative*. Edited by David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 52-65.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984.

Durrell, Lawrence. *An Irish Faustus: A Morality in Nine Scenes*. London: Faber and Faber, 1963.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faustus: A Tragedy*. Translated from the German of Goethe. London: Simpkin and Marshall, 1834.

Mann, Thomas. *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend*. Translated by John E. Woods. New York: Vintage Books, 1997.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. Edited by John D. Jump.2nd ed. 1965; London and New York: Routlege, 2005.

Richards, Ivor Amstrong. *Tomorrow Morning, Faustus! An Infernal Comedy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

Sayers, Dorothy L. *The Devil to Pay: A Stage Play*. With a New Introduction by Ann Loades. 2nd ed. 1939; Eugene, OR: Wipf and Stocks Publishers, 2011.

Tally, Robert T. Jr. *Spatiality*. London: Routledge, 2013.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Translated by Robert T. Tally, Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

MAGIC AND MYTH IN LOSTRITA, BY VASILE VOICULESCU

Dr. Iudit Călinescu
Szeged University, Hungary

Abstract: In 1966, the stories of Vasile Voiculescu appeared posthumously, proving the existence of a mature author, but with an old epic material, addressing themes and motives such as magic, the fantastic man, the totemic animal. The writer imagines a world of myth and legend, in which the real manifests itself under the force of a narrative magic rarely encountered in Romanian literature. The characters are some archetypal existences that magically achieve the return to an archaic space and time. Lostrița is a fantastic story, because it combines the real plan with the fabulous one and it is a story in the frame, since the whole action is subordinated to the legend about the young Aliman and the enchanted „lostrița". Voiculescu is interested in heresies, magical symbols, the occult part of existence. Even when the epic detaches itself from symbols and unfolds freely, according to its own mechanisms, there are enough elements that refer to a magical substratum. So that an approach from a mythical perspective to the literary analysis of the text was absolutely natural, the mythical becoming here the very source from which the narrative flows.

Keywords: Myths, magic, legends, fantastic beings, fantastic storytelling

În 1966 au apărut postum povestirile lui Vasile Voiculescu, dovedind existenţa unui autor matur, dar cu o materie epică veche, abordând teme şi motive cum ar fi vânătoarea, magia, omul fantastic sau animalul totemic[1]. Scriitorul imaginează o lume a mitului şi a legendei, în care realul se manifestă sub forţa unei magii narative rar întâlnite în literatura română, iar personajele sunt nişte existenţe arhetipale care realizează pe cale magică întoarcerea într-un timp şi spaţiu arhaic. Din toate aceste motive, în orice analiză literară, o abordare din perspectivă mitologică a povestirilor sale este firească şi necesară pentru a putea ajunge la o completă înţelegere a textului.

Povestirea *Lostriţa* se înscrie în linia fantasticului în primul rând deoarece îmbină planul real cu cel fabulos, ea fiind, în acelaşi timp, o povestire în ramă, întrucât întreaga acţiune se subordonează legendei despre tânărul Aliman şi lostriţa fermecată, pe care pescarii de pe malul Bistriţei o povestesc de generaţii, îmbogăţind-o an de an cu noi „adausuri şi scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiţi de întâmplări dincolo de fire"[2]. Foamea de fabulos naşte deci

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol. I, Chişinău, Editura Litera Internaţional, 1998, p. 202.
[2] Vasile Voiculescu, *Alcyon sau diavolul alb*, Bucureşti, Editura Albatros, 1992, p. 148.

povestirea, dar Voiculescu o tratează, asemenea lui Creangă, punând miraculosul în condiţiuni omeneşti.

După cum remarcă şi Eugen Simion, Voiculescu este interesat și aici de eresuri și de simboluri magice, de partea ocultă a existenţei[1]. Chiar şi când epicul se detaşează de simboluri şi se desfăşoară liber, după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic. Însă oricât de puternică ar fi invazia acestor semne în realitatea obişnuită a vieţii, Voiculescu se fereşte să îmbrăţişeze pe de-a-ntregul soluţia fantastică. El începe povestirea cu ceva ce am putea numi „punerea în temă", după care urmează naraţiunea propriu-zisă, ca argument la premisa avansată şi, la sfârşit, o încercare de a explica în mod raţional faptele iraţionale din cuprinsul povestirii[2]. De fapt, de-a lungul întregii povestiri se îmbină miticul cu realul și sacrul cu profanul. Autorul lasă finalul deschis, lăsând cititorului posibilitatea de a da singur o interpretare. Tehnica „punerii în temă" este utilizată în această povestire prin prezentarea superstiţiei care circula pe malurile Bistriţei, despre „nagoda cu înfăţişare de lostriţă"[3]. Voiculescu cercetează aici mitul cunoscut al sirenei sau al ondinei, existent şi în folclorul românesc[4].

În plan real se situează satul de pescari de pe malul Bistriţei care, atunci când primăvara zăpezile se topesc brusc, poate provoca inundaţii şi nenorociri oamenilor. În plan fabulos, de la începutul povestirii, lostriţa sugerează ştima, duhul rău al apelor, „Necuratul", „dracul de baltă"[5], care vrăjise pe mulţi bărbaţi cu iubirea ei. Superstiţia populară spune că dracul ia diverse înfăţişări ca să atragă oamenii şi să-i determine să păcătuiască, pentru a le lua sufletul şi pentru a-i distruge. În această povestire se sugerează ideea că dracul luase, de data aceasta, înfăţişarea unui peşte, sub forma lostriţei.

În mitologia universală există numeroase fiinţe supranaturale care trăiesc în ape, de cele mai multe ori acestea fiind ființe benefice, protectoare ale apelor. În mitologia elenă, naiadele erau nimfe ale apelor dulci şi reprezentau una din cele trei clase principale de nimfe - celelalte fiind nereidele (nimfe ale Mării Mediteraneene) şi oceanidele (nimfe ale oceanelor)[6]. Naiadele guvernau peste râuri, şuvoaie, pâraie, izvoare, fântâni, lacuri, eleştee, puţuri şi mlaştini. Erau divizate în mai multe subclase: crinaeae (fântâni), pegaeae (izvoare), eleionomae (mlaştini), potameides (râuri) şi limnades sau limnatides (lacuri). O naiadă era strâns legată de corpul său de apă şi chiar existenţa sa pare să fi depins de el. Dacă un pârâu seca, naiada sa murea. Apele peste care naiadele domneau

[1] Eugen Simion, op., cit., vol. I, p. 203.
[2] *Ibidem*, p. 204.
[3] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 143.
[4] Eugen Simion, op., cit., vol. I, p. 211.
[5] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 143.
[6] George Lăzărescu, *Dicţionar mitologic*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2008, p. 191.

erau presupuse a fi deţinătoare de puteri inspiraţionale, medicinale sau profetice. De aceea naiadele erau deseori adorate de grecii antici, alături de divinităţi ale fertilităţii şi ale creşterii.[1]

Însă tot în mitologia elenă întâlnim sirenele sau seirenele (în greacă „Σειρῆνας"), fiinţe supranaturale malefice, care erau naiade ce trăiau pe insula numită Sirenum Scopuli, care era înconjurată de stânci şi pietre. Marinarii care erau în apropiere erau atraşi de cântecul lor fermecător, ele făcându-i astfel să se lovească cu navele de stânci şi să se înece[2]. Sirena reprezintă imaginea pericolelor care-i pândesc pe cei care navighează pe mare, în Egiptul antic ea fiind considerată chiar suflet al mortului care nu şi-a împlinit destinul[3]. În *Odiseea* lui Homer argonauţii au scăpat de cântecul lor magic astupându-şi urechile cu ceară. Mai târziu, sirenele erau socotite fecioare frumoase cu coadă de peşte în loc de picioare[4]. Şi în mitologia germană există o fiinţă care corespunde sirenei, numită „lorelei". Suită pe stâncile de pe malurile Rinului, ea îi atrăgea pe marinari spre acestea, seducându-i cu cântecele ei. Această ondină simbolizează vraja dăunătoare exercitată asupra simţurilor în detrimentul raţiunii şi care-l aduce pe om la pierzanie[5].

În mitologia română există multe fiinţe mitice care trăiesc în ape. Romulus Vulcănescu descrie mai pe larg „Femeile-Peşti", „Sorbul Apelor" şi „Dulful Mării". Femeile-Peşti sunt un fel de nereide, numite şi „Ştimele Apelor". Ele sunt de o frumuseţte răpitoare şi stau pe fundul apelor mari. Noaptea se apropie de maluri şi cântă, vrăjind pescarii şi corăbierii, care tot căutându-le în întuneric, cad în apă şi se îneacă. Ştimele ies la suprafaţa apelor şi strigă pe nume pe pescari şi pe corăbieri, spunându-le că le-a venit ceasul să se înece[6].

Ştimele sunt astfel înrudite cu sirenele greceşti, având şi ele valenţe malefice. Iar Vasile Voiculescu adânceşte în această povesire partea malefică a nagodei, asociind-o cu Diavolul: „Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vultori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori ca să-i înece. Pe Bistriţa, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişarea de lostriţă. De sus de la izvoare şi până dincolo de Piatra, peştele naibei se arăta când la bulboane, când la şuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup şui de şalău şi piele pestriţată auriu, cu bobiţe roşii-ruginii, ca a păstrăvului."[7].

Personajul principal al povestirii, tânărul pescar Aliman, îndrăgostit nebuneşte de lostriţă, trebuie să-şi urmeze calea aspiraţiei sale spre un ideal, face pact cu Diavolul în numele iubirii şi, la

[1] Anca Balaci, *Mic dictionar mitologic greco-roman,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, p. 261.
[2] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală,* Bucureşti, Editura Albatros, 1983, p. 644.
[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 230.
[4] Victor Kernbach, op. cit., p. 644.
[5] Jean Chevalier, op. cit., vol. II, p. 231.
[6] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987, p. 478.
[7] Vasile Voiculescu, op. cit., p.143.

fel ca Faust al lui Goethe, este capabil de sacrificiul suprem pentru a atinge absolutului. Totul în povestire stă sub semnul fabulosului, apropierea de basm fiind vizibilă și prin tehnica construcției textului, tip „poveste în poveste", cât și în conturarea personajelor, Aliman putând fi asemuit unui Făt-Frumos, iar ştima, nagodele fiind specifice mitologiei româneşti.

Tânărul Aliman, fascinat de lostriţă, nădăjduia că la un moment dat „o să-i cază-n mâini" şi reuşeşte s-o prindă o dată în undiţă „numai o clipă", la fel ca pe o iluzie a prefecțiunii după care jinduia dar pe care nu o putea cu adevărat stăpâni, iar altă dată, deși Aliman a încolţit-o şi a reuşit să o prindă în braţe, sălbăticiunea „i-a scăpat din mâini ca o săgeată licăritoare", tânărul rămânând acolo „buimac, cu gura căscată şi de atunci nu i-a mai ieşit din carnea braţelor o dezmierdare [...] îi simţea mereu povara şi forma în mâinile nedibace şi în sufletul tulburat"[1]. Realul se împleteşte aici cu fabulosul, ambiţia pescarului fiind dublată de curajul şi vitejia flăcăului. Ca un Făt-Frumos din basme, Aliman, care „era frumos şi voinic" şi „nu ştia de frica nimănui", s-a jurat să prindă lostriţa vie şi nu şi-a mai găsit odihnă, „zi noapte cerceta scorburile ca un nebun, alerga, mânca, trăia numai pe prunduri şi în apă"[2]. Aliman recurge la stratageme diferite pentru a prinde lostriţa, împleteşte din nuiele „cotețe", dar totul e în zadar, el încredinţându-se astfel că „nu e lucru curat"[3].

Astfel că tânărul pleacă într-un sat „sălbatec de pe Neagra", la un vraci bătrân, „mare descântător de peşti, un fel de stăpân al apelor", care îi confecţionează o lostriţă din lemn „aidoma de şuie şi de frumoasă ca cea din Bistriţa"[4]. La ora întâlnirii duhurilor, în miez de noapte, Aliman intră în râu cu lostriţa vrăjită, spune descântecul învăţat de la vrăjitor, prin care se leapădă de lumea lui Dumnezeu şi dă drumul „păpuşii cu chip de lostriţă"[5] în Bistriţa. Pactul dintre tânăr şi diavol trimite la pactul dintre Faust şi Mefisto, tânărul Aliman simțind dorința mistuitoare a împlinirii idealului în iubire şi, în acelaşi timp, setea de a ieşi din limitele condiţiei umane.

Doctor Faustus este un personaj legendar din lumea germanică medievală, un simbol al străvechii aspiraţii umane către tinereţea perpetuă. Spre a-şi atinge ţinta, Faust încheie un contract cu Mefistofeles (Diavolul), pe care-l iscăleşte cu sânge omenesc, astfel dobândind bogăţie şi nemurire, însă renunţând la propriul suflet[6]. Iar bătrânul vrăjitor al apelor din povestirea analizată poate reprezenta un fel de mag, cunoscător al tainelor oculte, al magiei negre, care poate fi şi un alter-ego al Diavolului. Scriitorul apelează aici şi la dedublare, tema dublului fiind des întâlnită în magie şi ocultism. Aruncând în apă lostriţa de lemn, apa îi va da înapoi un dublu al lostriţei, de data aceasta sub înfăţişare umană. Fabulosul se sugerează astfel cu subtilitate în firul epic al povestirii. Aliman se pregăteşte să se arunce în valuri ca să salveze o făptură omenească ce „abia se mai ţinea

[1] *Ibidem*, p.144.
[2] *Ibidem*, p.145.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p.145-146.
[5] *Ibidem*, p.146.
[6] Victor Kernbach, op. cit., p. 214-215.

cu amândouă mâinile de o rămăşiţă de cârmă": era o fată leşinată, dar care îşi venise numaidecât în fire şi nu înghiţise deloc apă, iar oamenii priveau cu uimire cum hainele i se uscau cu repeziciune, părul ei fiind ca nişte „şuvoaie plăviţe resfirate", iar ochii „erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă" şi dinţii „ascuţiţi ca la fiare"[1], caracteristici care duc cu gândul la o făptură supranaturală, malefică. Trimiterea la regnul acvatic dar şi la elementele malefice, diavoleşti, se face astfel din chiar trăsăturile fetei. Oamenii din sat încep să o asemuie chiar cu o „strigoaică" care suge sângele flăcăului, strigoaica fiind o altă fiinţă malefică din mitologia românească.

Iubirea de basm dintre cei doi e întreruptă de apariţia mamei fetei, o vrăjitoare de pe Bistriţa de sus, despre care nimeni nu ştia nimic. Ea îi şopteşte fetei vorbe adormitoare, aducând-o într-o transă hipnotică şi făcând-o să plece[2]. Aliman a căutat-o multă vreme, dar în zadar; nici vraciul nu mai era de găsit, numai un moşneag trecut de suta de ani îşi amintea că, atunci când el era copil, satul le alungase pe două femei cu pietre „pentru multele blestemăţii şi răutăţi ce săvârşeau cu ajutorul Satanei". Supărat peste măsură, flăcăul „s-a închis în el şi în casă", devenind neputincios şi „moale ca o cârpă"[3].

Iubirea imposibilă dintre regnuri diferite este folosită şi de Ion Barbu în *Riga Crypto şi lapona Enigel*, unde „regele ciupercă", omul de rând, este ucis din cauza dorinței sale de a ieși din lumea lui și de a intra în lumea soarelui, acolo unde viețuia „lapona Enigel", ființa superioară, dar și de Mihai Eminescu în poemul *Luceafărul*, fata de împărat și astrul nopții putând fi reprezentarea omului de rând și a omului de geniu care, deși aspiră unul spre lumea celuilalt, nu pot trăi împreună în niciuna dintre lumi. Dorul mistuitor după persoana iubită, conştientizarea imposibilităţii de a trăi această iubire, duc şi în această povestire inevitabil la finalul tragic al îndrăgostitului. În același timp, cel care aspiră spre o ființă dintr-un regn diferit poate repezenta și ființa însetată după cunoaștere însă nepregătită de a intra într-o lume diferită de a lui, în care simte că nu poate trăi.

Şi Aliman face sacrificiul suprem, preferând moartea unei vieţi fără iubire, fără un ideal. Astfel încât, în finalul povestirii, văzând din nou lostriţa pe ape, chipul lui Aliman s-a luminat „de o bucurie nefirească", tânărul aruncându-se în râul învolburat, strigând ca să înăbuşe vuietul apelor: „iată, vin!", întâlnirea fiind ancorată în plin fabulos. Intrând în apele vijelioase, Aliman a prins lostriţa în braţe şi „se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil cu braţele", apoi s-a scufundat cu ea în valuri, care „s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna"[4].

Deznodământul povestirii trimite astfel către mitul totemic conform căruia strămoşul tuturor viețuitoarelor lumii este peștele, el apărând ca motiv mitic, arhetipal și în mitologia populară autohtonă. Contopirea lui Aliman cu lostriţa în apele învolburate sugerează întoarcerea omului la

[1] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 146.
[2] Eugen Simion, op. cit., vol. I, p. 211-212.
[3] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 147.
[4] *Ibidem*, p. 148.

origini prin refacerea legăturii totale cu elementele cosmosului. Pe de altă parte, sfârşitul tragic al tânărului Aliman poate semnifica ideea că omul este devorat de propriul său ideal, spre care aspiră în permanență şi cu care doreşte cu orice preț să se contopească.

Ioan Viorel Boldureanu consideră că, diacronic, prima formă completă, cea mai persistentă formă de manifestare a gândirii simbolice şi de întruchipare a simbolului în forma lui genuină, originară, este totemul[1]. El este cea dintâi formă articulată, elaborată, cel dintâi edificiu spiritual ca expresie a condiţiei originare a simbolului şi a simbolizării[2]. Totemul este recipientul în care sălăşluieşte esenţa dar şi forţa comună, eternă, a adepţilor ca descendenţi ai unui anume strămoş aflat şi rămas de atunci într-un registru excepţional, al existenţei suprafireşti[3]. Iar peştele, ca animal totemic, apare în numeroase mitologii. Peştele este un simbol al elementului fundamental, Apa. În India antică, peştele era călărit de zeul Varuna şi era asociat cu naşterea sau restaurarea ciclică, el fiind deopotrivă Mântuitor şi instrument al Revelaţiei. El mai este şi un simbol al vieţii şi al fecundităţii, datorită uluitoarei facultăţi de a se reproduce. Peştele apare şi în vrăjile pentru aducerea ploii. În iconografia popoarelor indo-europene, peştele e simbolul fecundităţii şi înţelepciunii[4].

Finalul ilustrează rama care încadrează povestirea, întâmplarea narată fiind de fapt o poveste populară, o legendă care a rămas „vie şi mereu mlădioasă", îmbogăţită an de an cu noi „adausuri şi scornituri"[5]. Finalul este tragic şi deschis interpretării cititorului, care poate percepe gestul flăcăului în sens totemic, ca pe întoarcerea omului la origini, ori să considere că omul este devorat de propriul său ideal. Voiculescu actualizează în această povestire motivul metamorfozei diabolice a regnurilor dar şi mitul reintegrării în natură. Aliman a crescut în mijlocul naturii, e adaptat ei, şi vrea din tot sufletul să prindă lostriţa. Numele lui, format prin adăugarea prefixului „a" la substantivul "liman", sugereaza o ţintă aflată în afara oricărei condiţionări - fără liman, fără limită.

Lostriţa, femeia-peşte, simbol al seducţiei mortale, poate fi considerată natura însăşi, care vine în întâmpinarea aspiraţiei eroului. Din această perspectivă, lostriţa - pusă în relaţie cu mitul sirenei - reprezintă călăuza venită din lumea apelor primordiale. Rolul de călăuză se arată chiar din asumarea unei duble condiţii, supraumană şi subumană în acelaşi timp. Când se manifestă la suprafaţa apei, printr-o metamorfoză diabolică a regnurilor - ca „fata adusă de ape" - lostriţa refuză orice tentativă de nuntire lumească. Împlinirea aspiraţiei spre absolut a lui Aliman are loc sub semnul unei revolte împotriva convenţiilor, acesta intuind că numai prin nunta cosmică cu lostriţa se poate integra în unitatea primordială. Apa este un element primordial care semnifică acel spaţiu edenic, protector, germinator de viaţă dar şi aducător de moarte. Se poate afirma astfel că prin

[1] Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei, Eseu despre orizontul mental tradiţional II,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003, p. 25.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 28.
[4] Jean Chevalier, op. cit., vol. III, p. 72-73.
[5] Vasile Voiculescu, op. cit., p. 148.

întâlnirea celor doi se realizează perechea primordială, absolută, care nu poate exista în această lume ci doar într-o lume ideală, perfectă, absolută.

În concluzie, după cum aminteam anterior, Voiculescu pune miraculosul în condiţiuni omeneşti: în interiorul acestui basm repovestit realistic există un sâmbure fantastic care introduce în naraţiune un al treilea plan, tulburând planul real şi pe cel supranatural. E vorba de apariţia fetei, întruparea dorinţei erotice şi bănuiala că ea ar putea fi lostriţa însăşi. Faptul că fata apare după de dublul lostriţei este aruncat în apă măreşte echivocul. Venirea mamei şi reapariţia lostriţei sporesc acestă nehotărâre. În continuare povestirea capătă o desfăşurare realistă[1]. Etapele ei sunt figurate astfel de Eugen Simion: real (fascinaţia pentru un peşte rar) – miraculos (iubirea dintre Aliman şi fata sălbatică) – real cu slabe elemente de miraculos (reapare fascinaţia pentru lostriţă sub forma hotărârii de a o distruge)[2]. Astfel, momentul capital, care dă profunzime povestirii, este momentul fantastic, situat la confluenţa dintre două drumuri. Unul duce spre lumea neverosimilă a basmului, altul spre determinarea, cauzalitatea vieţii obişnuite, Eugen Simion concluzionând că în această povestire „fantasticul reprezintă un popas, nu un capăt”[3].

De altfel, după cum punctează și Cornel Ungureanu, înclinaţia lui Vasile Voiculescu spre mitologie şi teosofie se datorează dorinţei autorului de a descoperi acolo „arhetipii” care pot uni diverse forme ale culturilor străvechi[4]. El nu studiază teosofia pentru a deveni un înţelept, ci „pentru a descoperi în acest spaţiu al miturilor primordiale echivalenţa, tălmăciri, [...] ale unui folclor descoperit prea timpuriu, redescoperit cu întârziere”[5]. Aceste afirmaţii pot fi legate de ideea vehiculată de Ştefan Augustin Doinaş în *Orfeu şi tentaţia realului*: „Pentru un artist cu conştiinţa vie a culturii, miturile umanităţii reprezintă tot atâtea texte posibile, virtuale, care-i solicită o traducere imaginară”[6].

Surse bibliografice:

Balaci, Anca, *Mic dictionar mitologic greco-roman*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966.

Boldureanu, Ioan Viorel, *Universul legendei, Eseu despre orizontul mental tradiţional II*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Doinaş, Ştefan Augustin, *Orfeu şi tentaţia realului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

Lăzărescu, George, *Dicţionar mitologic*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2008.

Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

[1] Eugen Simion, op. cit., vol. I, p. 212.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, p. 59.
[5] Cornel Ungureanu, op. cit., p. 59.
[6] Ştefan Augustin Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 233.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. I, Chişinău, Editura Litera Internaţional, 1998.
Ungureanu, Cornel, *Contextul operei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.
Voiculescu, Vasile, *Alcyon sau diavolul alb*, Bucureşti, Editura Albatros, 1992.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1987.

CORA IRINEU, A PARTIAL PORTRAIT

Veronica-Alina Constănceanu
Scientific Researcher III, PhD
Institutul de Studii Banatice, Romanian Academy – Timișoara Branch

***Keywords**: feminism, socialism, traveling, nostalgia, essay*

***Abstrac**t: Nowadays a writer like Cora Irineu would certainly be considered a complicated and difficult person. Attentive to everything new, intransigent to those lacking in talent or principles, she said with all the risks her truth. About Cora Irineu have written only few people, because her destiny has troubled many, the only book was published after she died and most of the chronicles became obituaries. In this study we aim to focus on its journalistic activity, which reveals a young critic, careful with all the details. He loved literature and plastic art, was aware of the important novelties (proof being the articles about Proust, for example). At the same time, she does not care at all in the face of social problems, she is a feminist and an attentive observer of the social and political realities.*

Dacă ar publica azi, Cora Irineu ar fi sigur considerată o persoană incomodă. Atentă la tot ce e nou, intransigentă cu cei lipsiți de talent sau principii, a spus (cu toate riscurile) adevărul ei. Despre Cora Irineu s-a scris puțin, poate și pentru că destinul ei i-a tulburat pe mulți, Singura carte i-a apărut postum și atunci, eventualele cronici au devenit necrologuri.. În studiul de față ne propunem să discutăm impactul avut de publicistica ei, sa discutam articolele rămase încă in reviste, articole care relevă o tânără cu deosebit simț critic, atentă la detalii. Iubea literatura și arta plastică, era la curent cu noutățile importante (o dovadă fiind articolele despre Proust, de exemplu). În același timp nu a fost deloc nepăsătoare în fața problemelor sociale, e o feministă și o atentă observatoare a realităților sociale și politice. Dar să ne întoarcem la inceputul poveștii.

Ar fi putut fi Elena Friedman dar a ales să devină Cora Irineu. Sigur, cândva în timpul Primului Război Mondial tatăl ei a schimbat numele de familie, dar ea și-a spus Cora, din motive pe care doar ea le ştie. Născută (în 22.01.1988) într-un sat aflat azi în județul Galați, a făcut liceul în Constanța și apoi va pleca la București, unde în 1912 va absolvi Facultatea de Litere și Filosofie din cadrul Universității. În perioada studiilor, a frecventat cenaclul lui Al. Macedonski și, cu siguranță, cercul de la „Noua revistă română". Va face parte din redacția revistei „Ideea europeană", va publica în revistele vremii. Numele Corei Irineu va apărea încă de la primul număr, cel din iunie 1919. pe 11 februarie 1924, se sinucide prin împuşcare, în aceeaşi zi iese de sub tipar prim ei carte, *Scrisori bănățene.* Va fi înmormântată la Bellu, în 13 februarie. Cora Irineu e azi un nume aproape uitat, dar din când în când e amintit într-o enumerare a primelor scrieri despre Banat..

Esenţială pentru devenirea ei va fi perioada de la *Ideea europeană*. Prezenţa ei in redacţie va fi importantă pentru revistă. In memoriile sale, Constantin Beldie va nota așa: „Aş indrăzni să situez la cele două capete ale unei axe psihologice ideale, imaginată când incerc să-mi evoc astăzi lumea noastră de la *Ideea Europeană* – pe de o parte pe Emanoil Bucuţa și de altă pe Cora Irineu; iar ca un suport , dintr-un metal oarecare , intre cele două extremităţi ale acului magnetic indispensabil orientării noastre, pe secretarul de redacţie al revistei." [483] Cea supranumită „muza gracilă și excelentissimă" a revistei e considerată una din revelaţiile ei. Acolo și-a ascuţit creionul, acolo și-a cultivat simţul critic.

Scrisorile trimise lui C. Beldie din perioada bănățeană e existenței sale vor fi publicate in revistă și apoi in volum. Se va documenta serios, va sta in arhive, biblioteci, va vorbi cu toți cei care o puteau invăţa ceva. Un exemplu e și această scrisoare: „Stimate domnule Costin, (…) Te-aş ruga de asemenea, dacă nu cumva îți amintești de o carte de folclor bănățean (…) pe care o avea D-l Munteanu (de la libr. Diecezană) editată în tipografia din Oraviț , al cărei autor îmi scapă din amintire; și dacă cumva o poşi găsi la vreun coleg al D-tale, sau, eventual s-o comanzi p.[entru] mine la editură, mi-ai face un mare serviciu. *Scrisorile bănățene* doresc să le editez în volum și să le completez cu mai multe observații , pe care le lăsasem deoparte, în grabă. În scopul acesta, aş voi să să mai aflu ceva din istoricul Comunității de avere și alte date istorice ale

[483] Beldie, Constantin, *Memorii. Caleidoscopul unei jumătăți de veac în Bucureşti (1906-1950),* Ed. Albatros, 2000, p. 156

Caransebeșului și ale Banatului. Dacă știe ceva vreunul din colegii D-tale, l-aș ruga să-mi comunice. Știu că aş fi putut afla multe de la D-l Cioloca, dar nu puteam să mai rămân atunci, și-mi pare tare rău. (București, 1 noiembrie 1922)"[484]

A publicat recenzii și a încercat mereu să respecte adevărul literar. Nota in *Jurnal:* „Bucuța e revoltat de notița indulgentă asupra „Drumului spre Emaus". Cartea e foarte slabă cu adevărat. Am făcut o mare sforțare ca să nu vorbesc rău de dânsa. Dar nici bine nu am vorbit. Îmi amintesc că în gen asemănător „Lacrămile ieromonahului Veniamin" a lui Sadoveanu nu era mai brează, ceea ce nu l-a împiedicat pe Bucuța să vorbească cu simpatie de ea, așa că autorii s-au slujit de viețile sfinților ca să atingă un folos frumușel de editură. Că e nesinceră lucrarea, asta e neîndoios de cum o privești. Dar e lipsită de orice simț artistic, ceea ce este unul și același lucru"[485]. Nimic nu e scris la întâmplare, nimic nu e trecut cu vederea din prietenie sau din teama de a fi judecată greșit.

Prin tot ce a scris și a publicat in revistele vremii, se dovedește a fi o bună cunoscătoare a lumii culturale și (evident a culturii franceze). Iată ce scria despre Marcel Proust: „Marcel Proust nu se lasă gustat dintr-o frază, căci împotriva deprinderilor de astăzi ale prozei franceze, nu cultivă fraza pentru ea însăși. De stil puțin se sinchisește, în afară de ceea ce se realizează în chip firesc prin lărgimea ideii. Și ideea însăși nu se desprinde fără pagubă din complexul în care se mișcă, spre a figura singuratică și cochetă ca un paradox într-o colecție de cugetări. Subiectul unui roman al lui Proust? Nu l-aș putea rezuma niciodată. Ce mult îl poți afla din titlu romanului: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs...,* spune nu numai tot miezul, dar întreaga concepție și metodă artistică a autorului. E o ceață de adolescente pe care eroul o întâlnește într-o zi pe coasta mării, înfățișându-i-i-se în toată zburdălnicia, frăgezimea, nepăsarea vârstei. Doritor să le cunoască, el ocolește orice mijloace care l-ar fi putut duce de-a dreptul la țintă: a le urmări, a le aborda, a se folosi de mijlocirea unei conștiințe. De ce? Pentru că vagul, necunoscutul care dădea tot farmecul acestor siluete fugare, care-i neliniștea imaginația, care trezea acel gust al noutății

[484] Ruja, Alexandru, *Printre cărți – printre ani*, EUV , Timișoara, 2009, p. 170

[485] Cora Irineu, *Marcel Proust și romanul subconștientului*, în *Ideea europeană*, IV, nr. 107, 3-10 decembrie1922, p. 3

unit cu dorința lucrului, s-ar fi șters odată cu cunoașterea lui. Dacă despuiem lucrurile de dorința a noastră, le reducem la ele însele, la nimic.” [486]

Sau despre Contesa de Noailles: „Este una din figurile mari ale literaturii contemporane. Poeziile ei răsfrâng emoția specific feminine. Cunoscută puțin la noi, nu o putem prezenta dintr-odată în toată valoarea originalității ei. Literatura, ca orice artă în genere, unde bărbații sunt acei care creează, poartă întipărirea naturii și aspirațiilor virile. Contesa de Noailles este dintre cele dintâi care au îndrăznit, într-un stil care, prin vigoare și colorit, prin bogăția și noutatea imaginilor, nu trădează un braț mai slab, să expuie în toată lumină un suflet ce veșnic s-a furișat și s-a tăinuit.”[487]

Și despre alte bine cunoscute nume ale culturii franceze scrie fără a folosi șabloane, fără a cădea in locuri comune. Despre Verlaine: „Nu atât în înnoiri de limbă și prozodie, cât în pasiunea lui lirică, se măsoară aurul talentului verlainian. În geniul lucid și sculptural al rasei, vagul lui Verlaine aduce crepusculul nostalgic al ținuturilor cețoase, pâlpâirile nelămurite de penumbră în care tremură gândirea șovăitoare ca gânguririle inteligenței născânde. Totuși se afirmase atât de precis această cugetare în primele lui poeme, de ai fi zis pe alocuri niște versuri scrise de Sully Prudhomme. Dar nu gândirea trebuie să ne dea pe Verlaine, ci emoția lui, emoția care a fost cântec înainte de a fi idee. Marea lui putere de dragoste care pătimește, se căiește, se revarsă în binecuvântări sau ironie, rămâne fondul adânc, învăluit ca ținuturile nordului pe care le iubește și le cutreieră în nesfârșitele lui vagabondări. Căci prin fire și înclinații era un septentrional, fugind copleșit de lumina plină a sudului, care scaldă contururile precise ale lucrurilor. N-a văzut decât o dată sau de două ori în viața lui Mediterana, cu toată neliniștea și dorul de natură care-l călătoreau neîncetat din loc în loc.” [488] Important e adevărul literar , cel care scrie trebuie să fie sincer cu el însuși: „„— Beldie, încercarea-ți antiintelectualistă e ploaia care caută să limpezească ochii noştri. Câți din cei ce scriu, la noi ca și aiurea, au încercat ci singuri emoțiile

[486] Cora Irineu, *Marcel Proust și romanul subconștientului*, în *Ideea europeană*, IV, nr. 107, 3-10 decembrie1922, p. 3

[487] idem, *Contesa de Noailles*, în *Ideea europeană*, I, nr. 15, 28 septembrie 1919, p. 3

[488] idem, *Paul Verlaine*, în *Ideea europeană*, III, nr. 81, 4-11 decembrie 1921, p. 1-2

pe care le încredințează hârtiei, și câți sunt acei ce au ajuns să și făurească noțiunea, pe care să n-o fi extras din lecturile lor, ci s-o culeagă din senzațiile încercate în viața trăită de dânșii ? Cultura serioasă, cât mai completă și mai aprofundată — da! Dar și uitarea care să ne ușureze de greutatea-ei apăsătoare.**"[489]** Și dacă e exigentă cu cei din jur, e la fel de exigentă și cu ea. Sau poate chiar un pic mai mult: „ Sunt iarăși cea mai leneșă și cea mai nevrednică. Toți se luptă, muncesc; eu stau și dorm. La drept vorbind, tot atât de puțin pricep când cad cu laude și încântări. Fac și eu ce pot. Dar mă doare învinuirea de trândăvie, deși nu pot dovedi că lucrez ceva. Capul, capul ăsta nu vrea să meargă mai repede!"[490] Intransigentă cu ea însăși, nu are totuși dreptate, pentru că pauza la care face referire vine in urma unei perioade în care a lucrat la toate notele de călătorie publicate in revistă. Atunci când se întreabă : „„Ce caut, Doamne, Doamne, atât de singură, atât de posomorită, prin locurile acestea străine? Ce s-a mai ales și din vara asta, ca din atâtea altele? Cum voi putea oare să folosesc farmecul atâtor zile obosite și amare? Doamne, Doamne, ajută-mi să pot culege ceva frumos barem din vara frământată cu atâta singurătate și oboseală. Când scrisu-le-am oare? Ori se-nfiripaseră fără știrea-mi din rugăciunea mea de lângă Mureș?"[491] , întrebarea vine după publicarea articolelor care vor deveni s*crisorile bănățene.* Știa să vadă detalii importante, să readucă la viață povești aparent uitate, sau (așa cum nota Camil Petrescu) vedea tot ce era ascuns acolo unde alții nu vedeau nimic. S-a scris puțin despre ea, pentru că in locul meritatelor cronici literare au apărut necrologurile. Venea dintr-o familie a cărei istorie ascundea și o istorie a sinuciderilor, așa că doar *Istoria* lui Iorga o prezintă ca pe o scriitoare: „Ca largă cultură, ca dar deosebit a prinde ce e caracteristic , ca putință de a-l prezenta in forme de scânteietoare noutate, se deosebea o tânără scriitoare , care a isprăvit printr-o sinucidere, Cora Irineu. Influențată de Macedonski, de noua literatură franceză, și poate belgiană, ea dă cea mai frumoasă înfățișare a ținuturilor românești de după război."[492]

Alături de articolele strict culturale, Cora Irineu a publicat și diverse articole in care miza e in primul rând politică. A avut curajul de a scrie despre subiecte delicate, teme încă noi și controversate la începutul de secol XX. Cunoscând cultura franceză, observă și disputele politice. Având desigur o sensibilitate specială, știe să deosebească promisiunile care pot fi duse

[489] idem, *Reînviere. Note de redacție* in, *Ideea europeană*, II, nr. 45, 18-25 iulie 1920, p.3
[490] Idem , *Scrisori bănățene,* Facla, 1975, p. 186
[491] *Idem, ibidem*, p. 182
[492] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, 1934, p. 307 -308

la îndeplinire de propaganda mincinoasă sau mai bine zis periculoasă. Spre deosebire de intelectualii francezi, de unde dintre ei, care par a fi încrezători, par a aștepta acel viitor luminos pe care il promitea comunismul, Cora Irineu parcă ar trage un semnal de alarmă atunci, in anii 20, când în fapt comunismul nu își arătase întreaga față: **„**Romain Rolland și Henry Barbusse, care au socotit deopotrivă că arta are o chemare socială, sunt totuși într-o neînțelegere fără ieșire în ce privește chipul de a interveni ca să tămăduiască bolile omenirii. Cel dintâi se abține hotărât de la înrâurirea directă, mărginindu-se la influența înceată și discretă a culturii civilizatoare. — Suflet pasionat și nerăbdător, Henry Barbusse a rămas „poilu"-ul halucinat de viziunea (nebunită a tranșeelor, cu nervii neîncetat înfiorați de tragedia zguduitoare din „Le Feu". A nu obosi in revoltă, a nu voi să uiți, chinuindu-te în neliniștea unei memorii îndurerate, pentru a face ca experiența asta să fie de un folos omenirii, — iată un lucru care ne-ndreaptă mereu cu simpatie ochii spre dânsul. Dar când vine vorba de soluțiile propuse : credința că comunismul, egalitar și internaționalii, va aduce în adevăr vârsta păcii paradisiace, se pune o chestie de logică, de discuție a faptelor, a mijloacelor, și aci îndoiala și critica își au rostul lor îndreptățit"[493] Nota aceste lucruri intr-o notă semnată cu inițiale C. I, pagina fiind dominată de articolul ei „Quand Israel este roi". Nu se va opri aici, va atinge și alte subiecte delicate, pornind cumva și de la ceea ce ea consideră a fi *declinul iminent al culturii europene***.** Pornind de la o carte a lui Sophiei Cheltel, Cora Irineu va vorbi despre această *nouă civilizație.* . „ (…) americanii, nefiind o rasă specifică, ci un conglomerat redus cu încetul la indicele unei organizări și legislații unitare, nu pot prezenta încă acel caracter de originalitate necesar unei culturi proprii și intense. lată de ce, cultura europeană, în special cea franceză, cu lungul ei trecut istoric pe care-1 evocă artele și literele ei, monumentele, orașele vechi, bogăția de legende, amintiri, izvoare de inspirație poporană și obiceiuri transmise prin generație, trezește admirația acestui popor tânăr și bogat, care Însă în orașele lui nou nu are alt lux decât acel al bogăției și confortului."[494] Fascinația pentru cultura franceză e vizibilă și azi in cultura americană., si a rămas, chiar și după un secol, un amestec de naționalități, rase, culturi, civilizații, *un adevărat muzeu etnic,* cum îl numea Cora Irineu. Emanciparea negrilor, dar și a femeilor, amestecul dintre laic și religios, impunerea treptată a unui sistem democratic sunt văzute ca trăsături specifice ale culturii americane.

[493] Cora Irineu, *A propos du Rollandisme, Ideea europeană,* III, nr 87, 1923, p. 3

[494] Idem, *Forțele morale ale Statelor Unite, Ideea europeană*, II, nr. 51, 10-17 octombrie 1920, p. 1-2

„Emanciparea negrilor i-au dat femeii prilejul să revendice drepturile politice şi pentru sine, căci de vreme ce luptase şi obţinuse drepturi cetăţeneşti şi politice pentru o rasă socotită ca inferioară, cu atât mai mult merita ea însăşi să se bucure de întreaga ei personalitate cetăţenească. Ea posedă de fapt drepturi civile întinse. Chiar şi cele politice îi sunt acordate în parte, căci sunt state unde e alegătoare şi pe aiurea poate fi chiar aleasă. Ea ia parte în consiliile de administraţie ale şcoalei, în consilii comunale; dar feministele americane nu depun armele până nu vor obţine a lua parte completă în afacerile publice, alături de bărbaţi ca pe băncile şcolii, dispunând în aceeaşi măsură de soarta naţiunii, al cărei suflet sunt în stare să-l cunoască mai bine ca oricine, căci întregul învăţământ e condus aproape numai de femei."[495] Şi mereu face trimiteri la lumea culturală, la literatura văzută uneori ca armă (sau poate , mai bine zis, ca un câmp de bătălie: „„Lupta împotriva robiei negrilor a fost de asemenea un prilej strălucit de a scoate la iveală caractere impunătoare de femei. Intre altele, Harie Becher Stowe scrise vestitul ei roman «Coliba Unchiului Toma», in care îmbrăţişează soarta nefericiţilor negri cu atâta căldură, încât, mişcă şi entuziasmează şi lumea continentului nostru**."**[496]

Multe articole publicate in anii 20 au rămas ascunse în acele pagini de revistă, nu au fost adunate încă într-un volum. De aceea numele ei nu a fost recuperat nici de mişcarea feministă, deşi Cora Irineu scria în 1919: „ . Dar participarea femeilor în lupta politică ar putea aduce o atenuare a pasiunilor, o tendinţă de dezinteresare, o asanare a moravurilor elective. (…) Dar ceea ce-mi pare cert, este că nu ne aflăm nici în aceleaşi condiţiuni de cultură şi nici de viaţă socială ca în ţările în care drepturile politice ale femeii sunt un lucru îndeplinit. Ne lipsesc şcoli şi îndrumare educativă. Nu trebuie luată uşor o hotărâre grea de răspunderile viitorului, ideea votului mai are de parcurs un drum până la maturitate. Şi apoi, lucrul obţinut prea uşor şi fără de vreme moleşeşte în loc să cristalizeze energiile.[497] A vorbit despre feminism ca despre un curent social născut dintr-o necesitate adâncă. Doar în politică şi în barou, femeile încă nu reuşiseră să se impună in acei ani. A fost însă un spirit lucid, care ştia că doar o educaţie aleasă poate ajuta în impunerea unor idei, de aceea şi pentru femei voia în primul rând să aibă dreptul de a urma şcoli

[495] *Idem , art,cit*

[496] *Idem, art cit*

[497] *Idem, Chestiunea feministă,* în *Ideea europeană*, I, nr. 4, 13 iulie 1919, p. 2

tot mai bune. Mulți contemporani au apreciat-o și au crezut în judecata ei critică, în talentul ei literar: „Vorba, scrisul, gestul Corei duceau în adâncuri durerea unei conștiente și voluptoase cheltuieli de existență nestemată. Auzind-o, citind-o, urmărind efortul adorabil al grației ei în vânarea crudă a impresiilor și în distribuirea gândului, te simțeai sfiit de respectul ce ți-l ordonă o jertfă. Aveai impresia uluitoare că asiști la o permanentă, măreață și nesfârșită sinucidere... Așa de mult se cheltuia, se risipea cu fiecare clipă a dogoritoarei ei existențe! Se părea că între lume și ea s-a rupt mutualitatea normală: Cora Irineu se instituise bancher sufletesc al lumii. Și da, fără să știe a cere... E drama crâncenă a celei mai rele dintre dezrădăcinări!”[498], nota Dem Theodorescu.

Unde a găsit Cora Irineu, în acei ani de început de secol XX, un pistol, nu știm. Sigur e că nu i-a fost teamă și l-a folosit. În urma ei au rămas niște scrisori, pagini răzlețe de jurnal, articole pe teme culturale, sociale, câteva atingând și delicate subiecte politice. Dar mai ales a rămas imaginea unei scriitoare delicate și întrezăritele siluete ale unor cărți nescrise.

Bibliografie primară:

Cora Irineu. Volume:

Cora Irineu, *Scrisori bănățene*. Ediție îngrijită, text ales, tabel cronologic, notă asupra ediției, date bibliografice, iconografie de Petre Pascu, Timișoara, Editura Facla, 1975

Cora Irineu. Articole:

Femeia și căsătoria după război, *Ideea europeană*, I, nr. 2, 27 iunie 1919, p. 2-3

Chestiunea feministă, în *Ideea europeană*, I, nr. 4, 13 iulie 1919, p. 2

Contesa de Noailles, în *Ideea europeană*, I, nr. 15, 28 septembrie 1919, p. 3

Criza spirituală, *Ideea europeană*, I, nr. 22, 16 noiembrie 1919, p. 2-3

Noile grupări intelectuale în Franța, *Ideea europeană*, I, nr. 27, 21 decembrie 1919, p.2

[498]Theodorescu, Dem, *Cora Irineu, Cuvântul liber*, I, seria 2, nr. 4, 16 februarie 1924, p. 19

Un poet creştin: Paul Claudel, în *Ideea europeană*, I, nr. 29-30, 4-11 ianuarie 1920, p. 2-3

Reînviere. Note de redacție, *Ideea europeană*, II, nr. 45, 18-25 iulie 1920, p.3

Forțele morale ale Statelor Unite, *Ideea europeană*, II, nr. 51, 10-17 octombrie 1920, p. 1-2

Doi pedagogi revoluționari, Ideea europeană, II, nr. 61, 27 februarie - 6 martie 1921, p. 1-2

Ginecrație?, Ideea europeană, III, nr. 73, 14-21 august 1921, p. 2

Paul Verlaine, în *Ideea europeană*, III, nr. 81, 4-11 decembrie 1921, p. 1-2

*Marcel Proust şi romanul s*ubconștientului, în *Ideea europeană*, IV, nr. 107, 3-10 decembrie1922, p. 3

Bibliografie critică:

Beldie, Constantin, *Memorii. Caleidoscopul unei jumătăți de veac în București (1906-1950)*, Ed. Albatros, 2000, passim

Iorga, Nicolae , *Istoria literaturii române contemporane*, 1934

Ruja, Alexandru, *Printre cărţi – printre ani*, EUV , Timișoara

Stănescu, Bogdan-Alexandru, *Memoriile unui berbant fără asemănare ,*

https://www.observatorcultural.ro/articol/memoriile-unui-berbant-fara-asemanare/

Theodorescu, Dem, *Cora Irineu*, *Cuvântul liber*, I, seria 2, nr. 4, 16 februarie 1924, p. 19

Ungureanu, Cornel, *Literatura Banatului. Istorie, personalități, contexte*, Timișoara, Editura Brumar, 2015, passim,